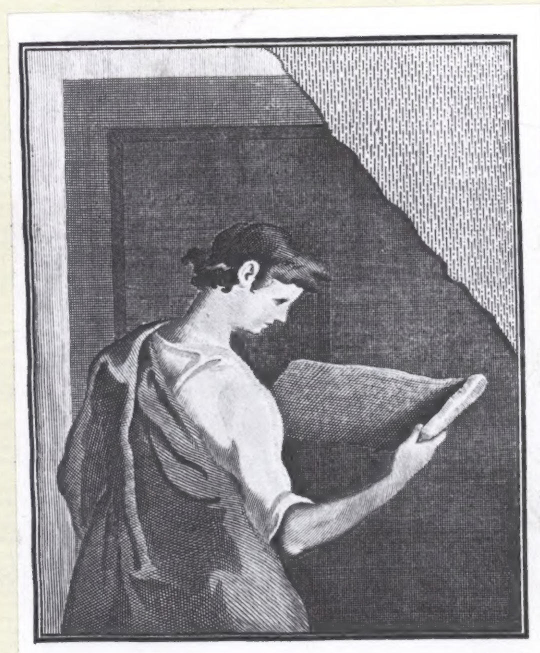




REPERTORIUM

für

KUNSTWISSENSCHAFT

redigirt

von

HENRY THODE,
[illegible]

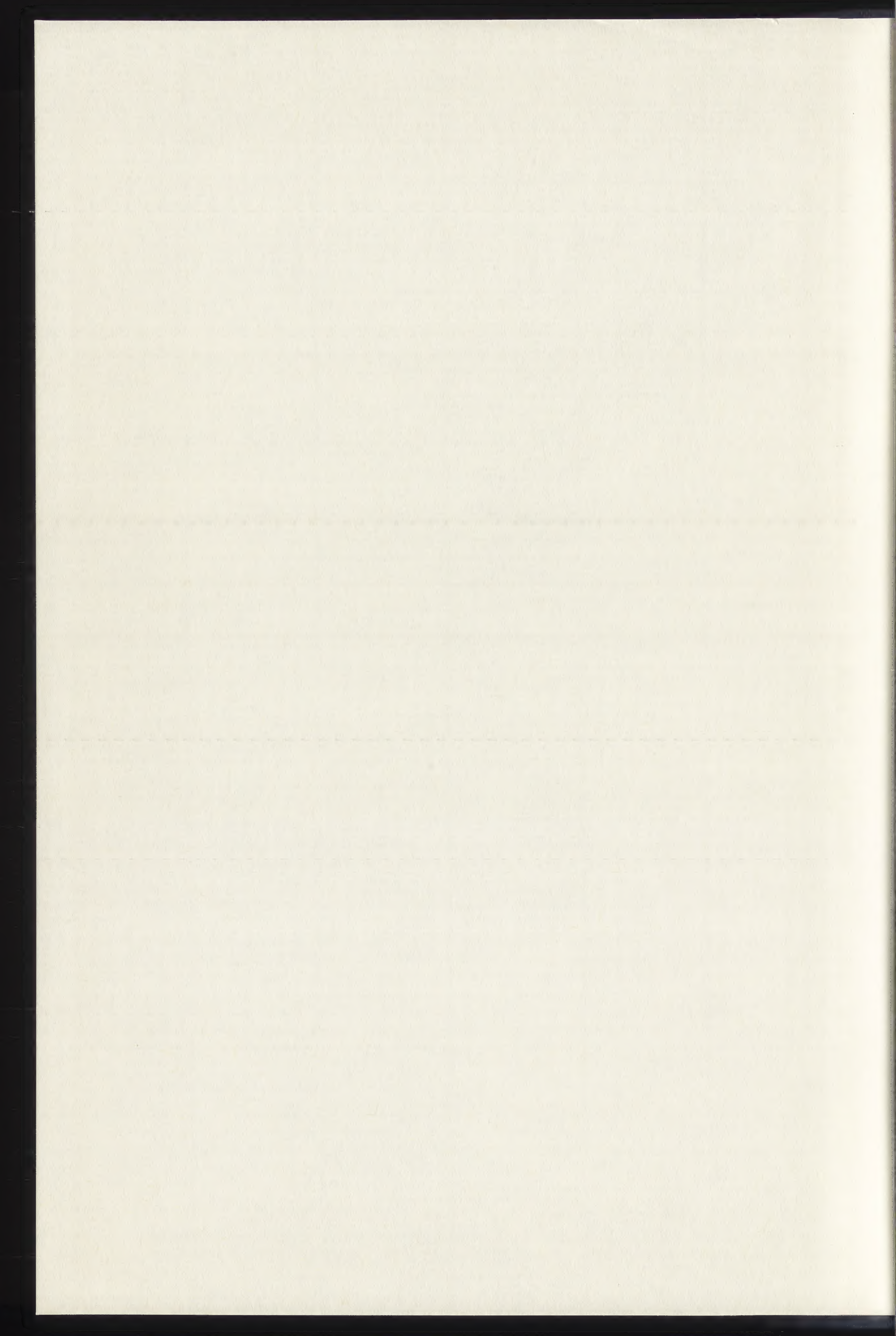
und

HUGO von TSCHUDI,
[illegible]

[illegible] Band

[illegible]
VERLAG VON W. SPEMANN
[illegible]
[illegible]

[illegible]



REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXIII. Band

BERLIN UND STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

WIEN, GEROLD & Co.

1900

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Litteratur.

Museen und Sammlungen.

Ausstellungen.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Noch einmal Raffael's Galatea.

Von **Richard Förster.**

Als Eugène Müntz über meinen in den „Farnesina-Studien“ (Rostock 1880) unternommenen Versuch einer Widerlegung der Hypothese, dass Raffael's Galatea in Wahrheit eine Venus sei, in seinem „Raphael“ (Paris 1881 p. 509) urtheilte: Dès lors l' hypothèse à laquelle nous venons de faire allusion ne supporte plus l' examen, et il faut l' écarter définitivement du domaine de la discussion scientifique, ahnte er nicht, dass der Vertreter dieser Hypothese bereits mit einem neuen Vertheidigungsversuche auf dem Plane war. In dem Aufsatze: „Raphael's Galatea in der Farnesina zu Rom“ (Funfzehn Essays, dritte Folge, Berlin 1882 S. 380—394)[1]) äusserte sich Herman Grimm zwar dahin, dass seine „im Laufe von etwa 20 Jahren geäusserten, Raphael's Galatea betreffenden Meinungen von mir zum Theil als unhaltbar nachgewiesen worden seien“ (S. 385), im Uebrigen aber müsse es dabei verbleiben; „Raphael's Gemälde stelle den Zug der Venus dar, wie Apulejus ihn im Psychemärchen erzählt“ (S. 391); nur die eine Gruppe des eine Nymphe umarmenden Triton habe Raffael anderswo her, nämlich aus einem Gedichte des Pontanus,[2]) entnommen, und diese Nymphe, welche in Wahrheit Galatea sei, habe veranlasst, dass das Gemälde einen falschen Namen „Galatea“ erhalten habe. Während nun Scherer nicht anstand, in einer Besprechung der „Funfzehn Essays“ (Deutsche Litteraturzeitung 1883, No. 14) zu erklären: „So spricht uns die Verwertung einer Ode des Pontanus für

---

[1]) Ein Theil dieser Ausführungen war in einer Besprechung meiner „Farnesina-Studien“ in der Deutschen Rundschau (6. Jahrg., Heft 9, Juni 1880, S. 464—467) vorweggenommen, und der grösste Theil ist in dem „Leben Raphael's“ 3. Auflage, Berlin 1896 S. 171—184 wiederholt.

[2]) Dieser ist — offenbar unbewusst — von Grimm (Deutsche Litteraturzeitung 1893, No. 22, S. 692) selbst wieder beseitigt und durch Sannazar ersetzt, wenn es heisst: „An die Flucht der Galatea sei erinnert, die Raphael dem Gedichte Sannazar's entnahm, den Moment darstellend, wo die Nymphe von Polyphem eingeholt und geküsst wird.“

Raphael's Galatea sofort an", äusserte sich Heinrich Fischer[3]) (Lessing's Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst, Berlin 1887 S. 72) in völlig entgegengesetztem Sinne dahin: „Nachdem Raffael's Galatea 367 Jahre lang gegen diejenigen, welche sie für Venus ausgeben wollten, ihre Identität siegreich behauptet hat, kommt plötzlich ein neuer Feind (Herman Grimm), der ihr beweist, sie sei überhaupt gar nicht sie selbst, sondern die Nymphe im Vordergrunde links, welche von den Armen des Triton gehalten werde, der aber auch nur als Triton verkleidet sei, inwendig aber Polyphem heisse; auf der Muschel hingegen stehe in der That Venus u. s. w." Ich hätte es der Zeit, als der Richterin über alles, überlassen können, zu entscheiden, welche von beiden Ansichten die richtige sei. Aber da ich durch erneute Beschäftigung mit der Frage und wiederholte Autopsie eine Vertiefung des Verständnisses der raffaelischen Schöpfung gewonnen zu haben glaube, so erlaube ich mir die Ergebnisse meiner erneuten Durcharbeitung des Problemes weiteren Kreisen vorzulegen. Und zwar will ich zuerst Grimm's letzte Einwände gegen „Galatea" prüfen, sodann die mir richtig scheinende Auffassung der Darstellung und die daraus folgende Würdigung der raffaelischen Schöpfung geben.

Die stärkste Stütze der „Galatea", den Polyphem im Nebenfelde, glaubt Grimm zunächst (S. 386) mit der Bemerkung beseitigen zu können: „So wie er heut dasteht, lässt sich weder überhaupt die Hand eines Künstlers heraus erkennen, noch sagen, wie die Figur anfänglich gestaltet war." Aber damit ist der Kern der Sache nicht getroffen. Es ist richtig: die Figur ist — 1650 —[4]) übermalt, so dass sich aus der Malweise keine Entscheidung der Frage, ob Raffael oder Sebastian del Piombo ihr Maler war, gewinnen lässt. Aber an der Conception und den Umrissen der Figur ist durch die Uebermalung nichts geändert. Der dem Marco Dente[5]) zugeschriebene Stich zeigt die Figur in allem Wesentlichen übereinstimmend und geht auf eine Zeichnung zurück, welche bereits die Elemente des Fresco enthielt.

Aber selbst die blosse Anwesenheit des Polyphem fordert eine Galatea, da er nur um ihretwillen da ist.

Auch der zweite Satz, mit welchem Grimm diese Stütze der „Galatea" zu beseitigen sucht: „Der Kyklop auf seiner von zwei Pilastern begrenzten Wandfläche kann, als für sich bestehende Arbeit, hier kaum zu der in sich abgeschlossenen Composition der dahinfahrenden Göttin mit

---

[3]) Ablehnend äusserte sich ausser Cugnoni in „Nel Centenario di Raffaello da Urbino, Roma 1883", auch Hubert Janitschek Lit. Centralblatt 1884 No. 13.

[4]) Vgl. Farnesinastudien S. 37 und Crowe und Cavalcaselle, Raffael, aus dem Englischen, II S. 168.

[5]) Bartsch, Peintre graveur XIV p. 182 n. 224. Vgl. Farnesinastudien S. 56. Was Giacometti, Notice sur l'esquisse originale de fresque de Raphael d'Urbino, représentant le Triomphe de Galaté, Paris 1875 vorgebracht hat, weiss ich nicht, da ich diese Schrift nicht erlangen konnte.

ihrem Gefolge nebenan in Wechselbeziehung gesetzt werden", erweist sich als nicht stichhaltig. Dass Figuren, welche nicht in der Fläche eines Bildes zusammengefasst, sondern durch einen Pilaster geschieden sind, auch nicht in den Rahmen Einer Handlung gefasst, mithin nicht einer einheitlichen Deutung unterworfen werden dürfen, wird durch Kunstwerke fast aller Zeiten widerlegt. Gehören nicht die Nereiden des sogenannten Nereidenmonuments oder „die Trauernden" des Sarkophags von Sidon oder die Danaiden sammt ihrem Vater Danaos in der Porticus des Apollotempels auf dem Palatin[6]) trotz der sie trennenden Säulen zusammen? Und wie oft sind gleichartige Figuren wie Apostel, Heilige u. a. auf die Flügel eines Altars vertheilt. Aber auch bei nicht gleichartigen, und doch zusammengehörigen Figuren findet räumliche Trennung statt: so wenn, wie in der Kirche des ehemaligen Klosters Heinrichau die salutatio Beatae Virginis Mariae auf zwei, den Pfeilern zu beiden Seiten des Hauptaltars angepasste Tafel-Bilder[7]) vertheilt ist, von denen das linke (mit der Ueberschrift: Ecce Ancilla Domini) die Maria, das rechte (mit der Ueberschrift: Ave gratia plena) den Engel darstellt. Und selbst wo es sich um eine grössere Composition handelt, ist bisweilen eine Vertheilung der Figuren auf zwei Flächen oder Platten erfolgt; so wenn der Kampf des Herakles mit Geryones an der Ostseite des Theseion zwei Metopen einnimmt, von denen die eine Herakles und den sterbenden Hirten Eurytion, die zweite den dreileibigen Geryones zeigt[8]); oder wenn die Beschützung der von Menelaos verfolgten Helena durch Aphrodite auf zwei Metopen der Nordseite des Parthenon vertheilt ist[9]); oder wenn im Gemäldecyclus des Panainos an den Schranken des Zeus von Olympia die Hesperiden von Atlas und Herakles getrennt waren (Paus. V, 11, 5. Petersen, Mitth. des Arch. Inst. in Rom XIV, 162); oder wenn, um ein drastisches Beispiel aus der neuesten Zeit anzuführen, der Vorgang, dass Herzog Albrecht von zwei Mädchen rasirt wird, in einem der Wandgemälde der Albrechtsburg bei Meissen von Julius Scholtz auf zwei sogar durch ein Fenster getrennte Wandflächen gebracht worden ist.

Es kann sich immer nur darum handeln, zu fragen, was den Künstler zu einer solchen räumlichen Trennung veranlasste.

Raffael oder, was hier ein für allemal gesagt sein möge, Sebastian del Piombo, von welchem vermuthlich nicht nur der Polyphem, sondern auch die Idee der ganzen Composition herrührt, fand die Eintheilung der Wand in Felder, welche durch vorspringende Pilaster getrennt sind, vor: sie ist das Werk des Peruzzi. Mit ihr musste er rechnen. Sollte Galatea und Polyphem gemalt werden, hatte er nur die Wahl, im Rahmen Eines Bildes neben dem riesigen Kyklopen die Galatea in winzigen Dimensionen vorzu-

---

[6]) Prop. III, 29(31), 3. Ovid Am. II, 2, 4. Trist. III, 1, 62.

[7]) Dieselben stammen aus der Wende des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

[8]) Sauer, das sogen. Theseion, Tafel VI, Ost VIII und IX, S. 169 und 176.

[9]) Michaelis, Parthenon Tafel IV, 24 und 25, S. 139.

führen, oder gleichsam den Rahmen des einen Bildes zu sprengen, den Pilaster als blosses Phantasiestück anzusehen und die Composition auf zwei Felder zu vertheilen. Und er konnte nicht schwanken, was er zu thun habe, da Polyphem ja nur der Galatea wegen da ist, diese durchaus die Hauptfigur ist. Die Fresken des Giulio Romano im Palazzo del Te zu Mantua und die des Annibale Caracci im Palazzo Farnese zu Rom können zeigen, dass eine Galatea, mit dem Kyklopen in den Rahmen eines Bildes geschlossen, verschwindet, vom Riesen gleichsam erschlagen wird. Ja selbst der Stubenmaler der pompejanischen Casa di Lucrezio hat es für angezeigt gehalten, die auf einem Delphin reitende Galatea nicht in einem Bildchen mit Polyphem zusammen, sondern in einem zweiten als Gegenstück zu ihm zu malen.[10]) Und Raffael wollte nicht blos Galatea geben, sondern auch Platz für ihr Gefolge gewinnen, um sie so erst zu dem Range zu erheben, welchen er ihr zugedacht hatte.

Ganz unrichtig aber ist es, wenn Grimm fortfährt: „Selbst wenn die in der Muschel fahrende Gestalt Galatea hätte sein sollen, würde sie mit Polyphem nebenan nicht als in Verkehr stehend gedacht werden können. Er blickt weder auf sie, noch sie nach ihm.“ Ich kann nach wiederholter Autopsie nur versichern, was übrigens auch die Braun'schen Photographien lehren können, dass wie die Wasserfläche des Vorder- und Hintergrundes sich aus dem Galatea- in das Polyphem-Feld fortsetzt, so auch einerseits der Blick der Galatea gerade nach Polyphem hinaufgeht, andererseits Polyphem's Gesicht zu ihr herabgewendet ist. Ungetreue Abbildungen zwar, nicht aber das Original, zeigen an Galatea „verschwimmend süssen“ Blick. Derselbe ist vielmehr scharf auf Polyphem gerichtet. Auch der Triton links blickt und bläst nach ihm die Muscheltrompete, und ihm gilt auch der Blick des die Delphine leitenden Eros. Polyphem's Mund aber ist deutlich weit geöffnet, und so ergiebt es sich von selbst, dass Galatea wie auch der Eros auf seinen Gesang hören.

Und daran wird nichts durch folgenden Einwand Grimm's geändert: „Aber angenommen, Rafael habe ausdrücken wollen, Gesang töne aus dem einen in das andere Gemälde herüber: wie hätte er da, fast zwischen Galatea und Polyphem, den Triton malen können, der so kräftig in seine Muschel bläst, dass das von ihm ausgehende Getöse alles Lauschen auf Gesang unmöglich machen musste?“ Da ist doch der Charakter und die Rolle der Tritonen verkannt. Sie sind keine gesitteten und wohl erzogenen Wesen, welche Stillschweigen beobachten, auch wo ein Gesang ihr Ohr trifft, an welchem sie kein Gefallen finden. Sache einer Galatea ist es, solche Selbstüberwindung zu üben: sie fragen nicht danach, sondern geben auf ihre Weise, durch einen Stoss in die Muscheltrompete, dem Polyphem eine Antwort auf seinen, vergeblich um die Liebe einer Galatea wer-

---

[10]) Helbig, die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte, No. 1037 und 1051, berichtigt von Trendelenburg, Arch. Zeitung 34 (1876) S. 89 und Sauer, der Torso des Belvedere S. 103.

benden Gesang. Sie gleichen so dem Cyniker Diogenes, welcher im Menippos des Lucian (§ 18) „mit seinem rauhen und unschönen Gesange“ die Klagen des Midas und Sardanapal überschreit. Wie wenig berechtigt ein solcher Anstoss ist, mag zeigen, dass zwei Künstler, sichtlich von Raffael's Schöpfung inspirirt, den Vorgang in ganz gleicher Weise dargestellt haben. Der eine ist Carlo Maratta, welcher Galatea auf dem Delphinenwagen malte,[11]) den Polyphem anlächelnd, welcher sie ansingt, während ein Tritonenknabe eine Muscheltrompete bläst. Der andere ist Carstens, dessen im Jahre 1789 oder 1790 an der Decke eines Zimmers des Königlichen Schlosses in Berlin ausgeführte Jugendarbeit sich noch mehr an Raffael's Composition anschliesst: Polyphem gleicht hier ganz dem unsers Fresco, nur streckt er die Linke nach Galatea aus, welche, die Zügel ihres Delphinenzweigespannes haltend, nach ihm hinüberblickt, während ein Tritonenknabe die Muscheltrompete bläst.[12])

Das sind die Gründe, welche Grimm gegen die „Galatea“ vorbringt. Sehen wir nun zu, wie es um die steht, welche ihm für „Venus“ d. h. für den im Psychemärchen des Apulejus geschilderten Zug der Venus über das Meer zu sprechen scheinen.

Der erste liegt darin, „dass wir in der Loggia nebenan die Illustration des Apulejus haben: ist es da nicht natürlich, eine der Scenen des Märchens, die sich so genau wiedererkennen lässt, auch in unserem Gemälde zu erblicken“? (S. 388). „Natürlich“ würde ich dies nur in dem Falle finden, dass überhaupt zwischen den Freskencyclen der beiden Loggien ein enger Zusammenhang bestände. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Die Galatea-Loggia hat nicht das geringste mit dem Psychemärchen zu thun; im Plane ihrer Decoration ist für dieses kein Platz. Wer bürgt uns ferner dafür, dass, als die Galatea-Loggia gemalt wurde, auch nur feststand, welches der Gegenstand der Malereien der anstossenden Loggia sein werde? Unter solchen Umständen halte ich ein Hinüberblicken aus der Galatea-Loggia in die Psyche-Loggia zum Zwecke der Deutung für unstatthaft.

Befremdlicher ist der andere Grund: „die in der Muschel dahinfahrende Göttin kann Galatea nicht sein, weil wir geradezu genöthigt sind, in jener anderen Nymphe vielmehr, die, vorn links, in den Armen des Triton eine so kokette Haltung bewahrt, Galatea zu sehen.“ Wie geht das zu? Nach Grimm entlehnte Raffael zwar alles Uebrige der apulejanischen Schilderung des Meereszuges der Venus, den Triton mit

---

[11]) Das Gemälde gehörte einst dem Herzog von Orleans, dann einem Herrn Willet (Waagen, Kunstwerke und Künstler in England I, S. 503), — wo es gegenwärtig ist, weiss ich nicht — und ist von Audran gestochen (Recueil d'Estampes d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roi, le Duc d' Orléans et dans d' autres Cabinets, Paris 1763 t. II n. 123).

[12]) Riegel, die Werke Carstens', II, 14. Das Bild ist beim Umbau des Schlosses 1888 beseitigt worden. Vgl. Sauer, der Torso des Belvedere S. 108. A. 178.

der „Galatea“ aber einem Gedichte des Pontanus.[13]) Da ich weit entfernt davon bin zu glauben, dass zwischen diesem Gedichte und dem raffaelischen Fresco ein Zusammenhang sei, geschweige denn, dass es uns nöthige, „die Nymphe“ Galatea zu nennen, muss ich es hier in seinem ganzen Wortlaute mittheilen:

Dulce dum ludit Galatea in unda
Et movet nudos agilis lacertos,
Dum latus versat, fluitantque nudae
Aequore mammae,

Surgit e vasto Polyphemus antro,
Linquit et solas volucer capellas,
Nec mora, et litus petit, et sub altos
Desilit aestus,

Impiger latis secat aequor ulnis,
Frangit attollens caput, et per undas
Labitur, qualis viridi sub umbra
Lubricus anguis.

Illa velocis movet acris artus,
Dum peti sentit, simul et sequentem
Incitat labens,[14]) simul et deorum
Numina clamat.

Illicet divum chorus hinc et illinc
Fert opem fessae. At Polyphemus ante
Non abit, lassus licet, et deorum
Voce repulsus,

Quam ferox nymphae tumidis papillis
Injicit dextram roseoque ab ore
Osculum victor rapit. Illa maesta
Delitet amne.

Grimm übersetzt die vierte Strophe:

Doch Galatea, ihm vor, fühlt, dass er ihr nach will,
Pfeilschnell eilt sie dahin, doch nicht zu flüchtig:
Zögernd manchmal lockt sie ihn, aber zugleich doch
Schreit sie um Hilfe.“

Aber incitare heisst nur: „antreiben, in noch raschere Bewegung setzen“, wie im Sprichwort currentem incitare; von einer „Lockung durch Zögern“ ist, wie

---

[13]) Joannis Joviani Pontani (de aspiratione libri duo, Charon dialogus) Antonius dialogus, Venetiae 1519 p. 90.

[14]) So, nicht latens ist, schon aus metrischem Grunde, zu lesen.

labens und auch der Schluss (maesta delitet amne) zeigt, keine Rede. Das Gedicht schildert, ebenso wie zwei andere des Pontanus,[15]) nicht die kokette, sondern die mutwillige Galatea.[16])

Erst recht aber kann nur auf Widerspruch stossen, wenn Grimm fortfährt: „Dass Polyphem von Rafael in einen Triton verwandelt wurde, darf nicht auffallen. Schon in der Ode selbst ja vollzieht sich diese Verwandlung: wie Polyphem Galatea verfolgt (qualis viridi sub umbra lubricus anguis) und sie endlich erreicht, scheint er die Gestalt eines Tritonen angenommen zu haben." Wenn der Dichter den die Wellen durchteilenden Polyphem mit einer durchs Gras gleitenden Schlange vergleicht, so ist dies doch keine Verwandlung Polyphem's in einen Triton, um so weniger, als dieser nicht einmal einen Schlangenleib hat. Und niemals ist der wilde, ungeschlachte Ziegenhirt Polyphem mit einem Triton verwechselt worden. Endlich aber, wenn Raffael den Zug der Venus über das Meer darstellen wollte, wie konnte er blos, „um der Composition mehr Leben zu verleihen", seine Anregung einem Gedichte entnehmen, welches nicht „Triton und Nymphe", sondern „Polyphem und Galatea" feiert? Was hat Polyphem mit den Meerdämonen zu schaffen? Liegt in dieser Annahme nicht die Anerkennung, dass Raffael bei seiner Schöpfung eben an diese, Polyphem und Galatea, gedacht hat?

Suchen wir nunmehr in den Gehalt der Leistung Raffael's einzudringen, so muss es unsere erste Aufgabe sein, die Quelle oder die Quellen, aus welchen er schöpfte, festzustellen.

Dass der „Kyklop" des Philostrat diese Quelle nicht sei, gesteht Grimm zu, und ich begreife nicht, wie neuerdings Wickhoff[17]) wiederum zu Philostrat zurückkehren und entschieden unrichtig sagen konnte: „Ein grosser Künstler (Raffael) hatte die Beschreibung (des Philostratos) in ein Bild umgesetzt."

Von allen Nebenfiguren abgesehen,[18]) obwohl auch diese nicht ohne Bedeutung sind: die Galatea selbst ist bei Raffael und Philostrat gänzlich verschieden: die philostratische lässt den Blick ziellos in die Weite über das Meer hin schweifen, die raffaelische blickt scharf nach Polyphem hinauf und zurück. Ihr Haar flattert im Winde, das der philostratischen ist von der Feuchte so schwer, dass es der Zephyr nicht zu heben vermag.

---

[15]) Joannis Jovianni Pontani amorum libri duo ed. Venet. 1518 fol. 99 und 101 v.

[16]) Claudian kennt bereits die Galatea procax (XXIX, 126). In dem Hochzeitsgedicht (XI) des Sidonius Apollinaris, welches Grimm ebenfalls heranzieht, ist „Galatea", ebenso wie im Vorbilde (Claudian Carm X, 166) ihrer besonderen mythologischen Bedeutung ganz entkleidet und zum Namen verflüchtigt. Gänzlich verändert zur Gefallsucht ist ihr Character bei Caelius Calcagninus im dialogus: Galatea, Melaene, Proteus (Caelii Calcagnini opera aliquot, Basel 1544 p. 599).

[17]) Jahreshefte des österreich. archäologischen Instituts I, 121.

[18]) Vgl. Farnesinastudien S. 58.

Die raffaelische Galatea lässt ihr Gewand flattern, die philostratische hält es zum Schutze gegen die Sonne und als Segel über sich.

Meiner Ueberzeugung nach hat Raffael, wie überhaupt die frühere Renaissance, den Philostrat nicht gekannt oder wenigstens nicht benützt. Indem ich eine ausführlichere Besprechung dieser ganzen Frage einer anderen Gelegenheit vorbehalte, will ich hier nur gegen Grimm (S. 384) bemerken, dass auch die Venus in der Muschel in einem der Bildchen des Badezimmers des Bibbiena[19]) nichts mit der philostratischen Galatea zu thun hat. Denn letztere hält mit beiden Händen ihr Gewand, diese, völlig nackt, fasst mit der Linken ihr Haar und streckt die Rechte aus; der Blick jener schweift über die weite Fläche des Meeres, dieser sucht die Tiefe. Wie hätte auch Raffael auf die philostratische Galatea verfallen sollen, wenn er die Schaumgeburt der Aphrodite als Gegenstück zum Angriff des Vulkan auf Minerva malen wollte?

Was aber Apulejus betrifft, so glaube ich wohl, dass neben antiken Kunstwerken[20]) seine Schilderung der Meerfahrt der Venus dem Künstler einige Nebenzüge (Portunus caerulis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia et auriga parvulus delphini Palaemon, maria persultantes Tritonum catervae, hic concha sonaci leniter bucinat),[21]) nicht aber die Hauptfigur Galatea, geschweige denn die Idee zum Ganzen lieferte. Die Verschiedenheit ist zu gross. Was Grimm aber im Besonderen anführt: „auf einer der Darstellungen des Psychemärchens finden wir Venus, wie sie bei Juno und Ceres sich beklagt: ihre Gestalt hier entspricht in Manchem der in der Muschel fahrenden Göttin unseres Gemäldes“ kann ich weder als richtig noch als beweiskräftig anerkennen.

Angesichts dieser Verschiedenheiten begreife ich um so weniger, wie man sich dagegen sträuben[22]) kann, als die Vorlage, von welcher Raffael die Inspiration empfing, die prächtige, dem Theokrit und Ovid nachgebildete Schilderung des Poliziano in der gefeierten, auch sonst von Künstlern benützten Giostra del Magnifico Giuliano de' Medici libro I str. 118, anzusehen:

> Due formosi delfini un carro tirono:
> Sovra esso è Galatea che 'l fren corregge:
> E quei natando parimente spirono:
> Ruotasi a torno più lasciva gregge.

---

[19]) Gruner, Specimens of ornamental art, London 1850, Tafel 79.

[20]) Aber vgl. Farnesinastudien S. 131, A. 157.

[21]) Dass R. das lateinische Original, nicht die Uebersetzung des Bojardo benutzte, habe ich anderwärts (Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsammlungen 1895, S. 219) bemerkt. In der „Meerfahrt der Venus“ bietet Bojardo von allen begleitenden Figuren nur die singenden Nereiden, und diese fehlen gerade bei Raffael.

[22]) Grimm S. 386: „Verse Polizians, die, wie ich glaube, nichts mit dem Gemälde zu thun haben.“

Qual le salse onde sputa, e quai s 'aggirono;
Qual par che per amor giuochi e vanegge.
La bella ninfa con le suore fide
Di si rozo cantar vezosa ride.

Hat doch bereits Ludovico Dolce in seinem Dialogo della pittura 1557 treffend gesagt, dass Raffael's Galatea mit der schönen Poesie Poliziano's wettstreite (Galathea, che contende con la bella poesia del Policiano). Ihr dankt Raffael nicht nur das Hauptmotiv, den sitzenden und die Galatea ansingenden Riesen, und die in einem, von zwei Delphinen gezogenen Wagen vorüberfahrende Galatea, also das, was die oben erwähnte Zeichnung enthält, sondern auch, was auf jener noch fehlt, das erotische Gefolge, von welchem Galatea umgeben ist. Sie wies ihm so zugleich den Weg, auf welchem nicht nur zu einer Erweiterung der Composition, sondern auch zu einer besonderen Gestaltung der von Apulejus gelieferten Nebenfiguren zu gelangen war. So wurden die bei Apulejus isolirten Portunus und Salacia, Tritones und Nereides zu den beiden, einander gewissermassen ergänzenden, erotischen Gruppen verbunden, dem „Triton mit der Nymphe" und der „Nymphe mit dem Kentauren". Und auf diesem Wege weitergehend, gelangte Raffael dazu, die ganze Composition mit dem Geiste des Eros zu erfüllen. Nur die beiden ebenfalls einander entsprechenden blasenden Tritonen bleiben von diesem Geiste unberührt. Dagegen erhielt der auriga parvulus delphini Palaemon im Gesicht das Gepräge eines Eros, und indem der Künstler gleichsam von jener Stimmung, welcher Goethe in der classischen Walpurgisnacht mit den Worten Ausdruck giebt:

„So herrsche denn Eros, der alles begonnen!"

fortgerissen wurde, bevölkerte er auch die Luft mit Eroten, welche von ihren Bogen die von einem Genossen in Fülle bereit gehaltenen Pfeile entsenden. So kam er dazu, auch der Nymphe Galatea, welche bei Poliziano nur vezosa ride, jenen unsagbar verklärten, auch durch die Unbilden der Zeit und Restauratorenhand nicht zerstörten, Gesichtsausdruck zu verleihen, welcher ihr allerdings etwas von der Göttin der Liebe verleiht. Dieser Gesichtsausdruck ist gänzlich verschieden vom weichlichen oder gar süsslichen Ausdruck, wie ihn die Stiche von Cunego, Richomme oder Biot aufweisen, aber doch auch gänzlich verschieden von Uebermuth oder gar Hochmuth. Galatea ist, wenn sie auch einen Polyphem nicht erhören kann, doch, wie eine „Juno Ludovisi", über dergleichen niedrige oder irdische Stimmungen erhaben. Daran, dass eine solche göttliche Galatea auch besonders geeignet ist, als Vertreterin des Elements des Meeres zu erscheinen, soll hier nur beiläufig um der mir noch immer sehr plausibeln Hypothese willen erinnert werden, dass die Wandgemälde des Galateasaales die in den vier Elementen regsame Macht der Liebe verherrlichen sollten.

Es war freilich eine arge Uebertreibung von Lévêque[23]) zu sagen: Galatée, c'est l'incarnation de la douleur dans la beauté. L' antique Niobé, dont elle rappelle les traits, ne souffre pas autant et n' est pas plus belle, wie er auch durchaus irrig in ihr die nach der Tödtung ihres Geliebten Acis fliehende Nymphe[24]) erkennen wollte. Diese Charakteristik trifft nicht einmal ganz auf die alte, dem Giulio Romano zugeschriebene Copie in der Accademia di S. Luca (Alinari P. 2. N. 7130), geschweige denn auf das Original zu. Aber die Hoheit der Gesichtszüge soll niemand verkennen: namentlich seitdem derjenige, welcher sich auch hier als tiefster Beurtheiler offenbart, auf sie hingewiesen hat, ich meine Goethe in der bereits oben angezogenen Stelle der classischen Walpurgisnacht. Denn jene Idealisirung der Galatea oder, genauer gesprochen, jene Uebertragung von Zügen der Venus auf Galatea, welche sich uns auf dem Wege der Analyse ergeben hat, finde ich in unvergleichlicher Weise von Goethe[25]) zum poetischen Ausdruck gebracht, wenn Nereus spricht:

Im Farbenspiel von Venus Muschelwagen
Kommt Galatee, die schönste (Nereide), nun getragen,
Die, seit sich Kypris von uns abgekehrt,
In Paphos wird als Göttin selbst verehrt.[26])
Und so besitzt die Holde lange schon
Als Erbin Tempelstadt und Wagenthron.

und besonders wenn die Sirenen sprechen:

Bringet zärtliche Doriden
Galateen, der Mutter Bild:
Ernst, den Göttern gleich zu schauen,
Würdiger Unsterblichkeit,
Doch, wie holde Menschenfrauen
Lockender Anmutigkeit.

Auch der Umstand, dass die raffaelische Galatea nicht vor dem Gesange Polyphem's jählings flieht, sondern, die Delphine straff im Zügel

---

[23]) Revue des deux mondes, vol. 76 (1868) p. 68.

[24]) Eher trifft dies auf die Galatea Guido Reni's im Palazzo Corsini in Rom zu: Diese, auf einem Delphin sitzend, blickt, obwohl von Eroten begleitet, doch schmerzvoll, da Polyphem den Stein nach Acis wirft.

[25]) Calderon bot ihm zwar im Festspiel El mayor encanto Amor, übersetzt von A. W. v. Schlegel „Ueber allen Zauber Liebe" (Spanisches Theater I, 341) die Figur (vgl. Max Koch, Goethejahrbuch V, 319), aber nicht diese Auffassung der Galatea.

[26]) Dass auch bereits bei römischen Dichtern Galatea der Venus marina nahe kam, zeigt Properz I, 8, 18 Sit Galatea tuae non aliena viae und Ovid Am. II, 11, 33 aequa tamen puppi sit Galatea tuae verglichen mit Hor. carm, I, 3, 1 Sic te diva potens Cypri regat und anderes, was ich Farnesinastudien S. 56 zusammen gestellt habe.

haltend, langsam vorüberfährt,[27]) ist seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen, wenn Galatea spricht:

Delphine, verweilet! mich fesselt der Blick.

Ja spiegelt sich nicht das ganze Verhältnis, in welchem sich der alternde Dichter zur Galatea und mit ihr zur ewigen Stadt und zur Antike fühlte, in den Worten des Nereus ab?

Ach! nähmen sie mich mit hinüber!
Doch ein einziger Blick ergetzt,
Dass er das ganze Jahr ersetzt.
Aber Galateas Muschelthron
Seh ich schon und aber schon,
Er glänzt wie ein Stern
Durch die Menge,
Geliebtes leuchtet durchs Gedränge!
Auch noch so fern,
Schimmerts hell und klar,
Immer nah und wahr.

---

[27]) Auch der kleine „Palaemon" lässt sich von den Delphinen ziehen.

Piacentiner Nachrichten und Urkunden zur Geschichte von Raffael's Madonna Sistina.

Von **Karl Woermann**.

Raffael's göttliches Bild in der Dresdener Galerie trägt in jedem Umriss und Pinselstrich, in seiner ganzen Malweise und in der ganzen Art der Beseelung seiner Gestalten von innen heraus alle Eigenschaften des Meisters so deutlich zur Schau, dass, wenn es heute im abgelegensten Orte der Welt zum ersten Male zum Vorschein käme, jeder Raffaelkenner es sofort als ein Werk des berühmten Urbinaten ansprechen würde. Wenn das Bild, zu einer Zeit gemalt, da Raffael nur selten noch etwas eigenhändig ausführte, auch so leicht und flüssig hingesetzt ist, wie kaum ein zweites Gemälde seiner Hand, so treten alle eigensten Eigenschaften des Meisters gerade dadurch doch nur um so deutlicher in ihm hervor, so dass man es nicht nur gleichzeitigen, sondern selbst früheren Werken Raffael's gegenüber sofort als ein Gemälde seiner Hand erkennen müsste. Man braucht gar nicht einmal weit nach Italien hinein zu reisen, um sich davon zu überzeugen. Es genügt, nach Mailand und Bologna zu gehen. Wer die Eigenschaften, die die Sixtinische Madonna von allen übrigen Bildern der Dresdener Galerie unterscheiden, im Kopfe hat, dem wird es in der Brera sofort auffallen, dass schon Raffael's Sposalizio, trotz des Unterschiedes der Entstehungszeit, sich vor allen übrigen Gemälden dieser Sammlung durch die gleichen Eigenschaften auszeichnet; und vollends in der Pinakothek zu Bologna wird es ihm in die Augen springen, dass Raffael's heilige Cäcilie sich zu allen übrigen Bildern der Sammlung verhält, wie die Sixtinische Madonna zu den anderen Bildern der Dresdener Galerie.

Thatsächlich ist es denn auch keinem Raffaelforscher, ja überhaupt keinem ernsten Kunsthistoriker oder Künstler jemals eingefallen, die Echtheit der Sixtinischen Madonna in der Dresdener Galerie zu bezweifeln; und jeder etwaige Zweifel müsste doch auch sofort an dem Zeugniss Vasari's zerschellen. Dass Vasari das Bild in der Kirche des hl. Sixtus zu Piacenza selbst gesehen haben muss, habe ich schon einmal an anderer Stelle ausgeführt. So zutreffend und bündig im Lapidarstil, wie er das

Bild beschreibt, schreibt man auch nur aus eigener Anschauung heraus. Ueber den Verkauf eben dieses Bildes, das Vasari in der Kirche San Sisto zu Piacenza gesehen, an die Dresdener Galerie aber sind schon von Gualandi (Memorie, I, 1840, p. 29—33) und von Hübner (Zahn's „Jahrbücher" III 1870 S. 273—279) einige Urkunden veröffentlicht worden, die keinen Zweifel an der Richtigkeit der Thatsache aufkommen lassen. Immerhin rühren diese Urkunden und Briefe alle nur von einer Seite her. Sie haben alle den Maler Carlo Cesare Giovannini zum Verfasser, der, aus Parma gebürtig, damals als Bilderrestaurator und Kenner in Bologna ansässig war. Seiner bediente sich der bolognesische Archäologe Abate Giovanni Battista Bianconi, der vom sächsischen Hofe mit dem Ankaufe der Madonna betraut war, als Sachverständigen. Sein klassischer Bericht über die Echtheit und den Zustand des Bildes, den zuerst Gualandi veröffentlicht hat, war an den Abt Bianconi in Bologna gerichtet. Sein Briefwechsel mit der Dresdener Hof-Behörde aber, der sich auf die Ueberführung des Bildes nach Dresden durch Giovannini selbst bezieht, befindet sich im Dresdener Hauptstaatsarchiv.

Wenn auch Bianconi und Giovannini so gut wie Vasari das Bild in der Kirche zu Piacenza gesehen haben, so können ihre Zeugnisse doch nicht als piacentinische Nachrichten und Urkunden im eigentlichen Sinne gelten; und doch wäre es unleugbar lehrreich, aus piacentiner Nachrichten Einiges darüber zu hören, wie man in Piacenza selbst über das Bild und seinen Verkauf dachte, und aus piacentiner Urkunden etwas Näheres über den Verkauf des Bildes zu erfahren.

An solchen Nachrichten und Urkunden aus Piacenza fehlt es nun keineswegs, wenngleich die Kunstgeschichte noch so gut wie keine Kenntniss von ihnen genommen hat. Was von ihnen veröffentlicht ist, steht in kaum auffindbaren piacentinischen Lokal-Schriften, Almanachen u. s. w.

Kaum auffindbar schon ist das wichtige kleine Werk, das der Mönch Don Felice Passero noch im XVI. Jahrhundert über das Kloster des hl. Sixtus zu Piacenza schrieb und 1593 bei Bazachi, der es mit einer Vorrede begleitete, in Piacenza drucken liess[1]). Wichtig ist es, weil es das erste Zeugniss aus Piacenza und überhaupt das erste Zeugniss nach der Zeit Vasari's enthält, das der Sixtinischen Madonna ausgestellt worden, und schon durch sein Dasein beweist, dass das Bild zu Ende des XVI. Jahrhunderts unversehrt und hoch bewundert in der Kirche stand, für die es gemalt worden. Ich habe mich in diesem Sinne schon 1893 in meinem Aufsatz in der „Kunst für Alle" auf dieses Büchlein bezogen. Dass es vor Kurzem umgekehrt zu Gunsten der müssigen Behauptung angeführt worden, das Originalbild Raffael's sei 1593 schon untergegangen gewesen, kann hier natürlich nur als Merkwürdigkeit erwähnt werden. Don Felice Passero preist

---

[1]) Sito, lodi e prerogative del Riverendo Monasterio di San Sisto di Piacenza, con le vite de' Santi che ivi riposano. Descritte da Don Felice Passero, Monaco Cassinense. In Piacenza per Giovanni Bazachi. 1593.

das Bild (p. 34), das noch niemals genügend gelobt worden sei in den höchsten Ausdrücken. Die Stelle ist bei Gualandi und Hübner abgedruckt (vgl. auch unten in der Urkunde III), doch ohne die Ottave rime des Verfassers, die daher hier Platz finden mögen. Passero sagt: „in lode del qual quadro non posso contenermi di mettere questa mia ottava, come che di un Poema intiero esso sia degno.

Spira l'immagin tua, donna del Cielo,
Fiamme di purità, raggi d'amore;
Raccoglier veggio e sotto un picciol velo
De la terra, e del mar tutto l'honore.
Spira il figlinol (benchè bambin) quel zelo
Che l'indusse a soffrir pena e dolore,
Se si miran le linee, assembran vive,
Se i gesti lor, son vere cose, e dive.

Dann finden sich in Piacenza erst aus der Zeit des Verkaufs des Bildes wieder wichtige Nachrichten und Urkunden, über die zuerst der Arciprete Don Gaëtano Tononi im Piacentiner Almanach („Fa per tutti") auf's Jahr 1874 (p. 49—63) berichtete, während der Conte Bernardo Pallastrelli im dritten Jahrgang der „Strenna Piacentina" (1877, p. 40—45) den Hinweis auf einige neue, inzwischen aufgefundene Urkunden hinzufügte.

Schon Pier Maria Colombo spricht sich in seiner ungedruckten Piacentiner Chronik (vgl. Tononi a. a. O. p. 50) von 1745 bis 1756 zum Jahre 1754 recht bitter über den Verkauf des Bildes aus. „Certa cosa è che il gran quadro fatto da Raffaello d'Urbino se n'è andato di qui, privando questa città d'un gran tesoro: ed i detti monaci abbiano reso il loro stato migliore." Wichtiger sind eine Reihe von Briefen und anderen Urkunden, die theils in der Communal-Bibliothek, theils in der bischöflichen Bibliothek zu Piacenza liegen. Seinem ganzen Umfange nach ist meines Wissens nur erst der an die Regierung zu Parma gerichtete Bericht des Präsidenten des höchsten Raths in Piacenza (unsere No. III) über den beabsichtigten Verkauf des Bildes veröffentlicht worden, und zwar in jenem Aufsatz Tononi's p. 54—60. Aber nicht nur die Unerreichbarkeit dieses Abdrucks, auch seine Fehlerhaftigkeit lässt einen vollständigen Neudruck dieses lehrreichen Schriftstücks nothwendig erscheinen. Die Verbesserungen verdanke ich Herrn Arciprete Tononi selbst, der den Druck nochmals mit dem Original verglichen; und der Güte desselben geistlichen Gelehrten verdanke ich auch die Abschriften dieser und aller übrigen Urkunden, die unter seiner persönlichen Leitung und Aufsicht für mich angefertigt worden sind. Ich verfehle nicht, Herrn Arciprete Don Gaëtano Tononi auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank für sein Entgegenkommen auszusprechen.

Die ersten beiden Urkunden, die in Betracht kommen, gehören der Biblioteca Communale (Mss 17º 8bis). Es sind 1. die Eingabe, in der der Abt und die Mönche des Klosters San Sisto vom Papst Benedict XIV. die

Erlaubniss erbitten, das Bild für 24000 scudi romani = 12000 Zecchinen verkaufen zu dürfen; und 2. die zustimmende Antwort des Heiligen Stuhles. Die zweite dieser Urkunden befindet sich auf der Rückseite der ersten. Durch eine Bemerkung des päpstlichen Secretärs Giuseppe Livizzani auf der gleichen Urkunde, wurde sie am 23. März 1753 zur Entscheidung dem Cardinal Valenti überreicht: „All' arbitrio del S^re^ Cardinale Protettore colle facoltà necessarie ed opportune". Vom Cardinal Valenti ist die zustimmende, lateinisch geschriebene Antwort (unsere No. II) daher auch unterzeichnet. Aus diesen Urkunden erfahren wir zunächst, dass das Kloster San Sisto durch die vorhergegangenen Kriege und Missernten in Schulden gerathen war und aus diesem Grunde des Geldes bedurfte; wir entnehmen ihnen ferner, dass der eigentliche Kaufpreis des Bildes nur 12000, nicht 20000 Zecchinen war, wie nach der Dresdener Ueberlieferung in der Regel angegeben wird. Aber die ausbedungene Copie ist natürlich nicht umsonst zu haben gewesen, und wir werden später sehen, dass der Ausfuhrzoll, der verlangt wurde, die Gesammtkosten für den sächsischen Hof sehr wohl auf 20000 Zecchinen erhöht haben kann. Endlich erfahren wir, dass Raffael's Bild damals dort hing, wo jetzt die Copie hängt, zwischen den Fenstern der Schlusswand des Chors. Die Vermuthung, dass das Bild zuletzt dort gehangen, hatte ich in der zweiten Auflage meines Dresdener Galeriekatalogs (1892 S. 60) bereits ausgesprochen, aber später in meinem Aufsatz in der „Kunst für Alle", wie sich jetzt zeigt, ungerechtfertigter Weise zurückgezogen. Allerdings muss man, wenn man Passero's Ausdruck „in fronte al coro è etc." wörtlich nimmt, annehmen, dass das Bild 1593 noch vor dem Chor, hinter dem Altar, gestanden. Das ist aber auch recht gut möglich, wenn wir mit einem Aufsatz der „Memorie di Storia Piacentina", von dem mir nur ein Abdruck ohne Jahreszahl vorliegt, annehmen, dass das Bild erst 1698, wozu auch wohl sein dort gebliebener Barockrahmen stimmt, seinen Platz „in fondo al coro" erhalten habe.

I.

Alla Santità di Nostro Signore Papa Benedetto XIV.

Bm^o^ Padre.

Ritrovandosi il Monastero di S. Sisto di Piacenza della Congregazione Cassinense al sommo gravato di debiti tra per le passate guerre, e per gli scarsi raccolti fatti, si presenta ora al medesimo la occasione propizia di sottrarsi a detti debiti colla vendita di un quadro di Raffaello di Urbino, esistente nella Chiesa di S. Sisto, per cui viene al medesimo Monastero offerto l'eccedente prezzo di scudi ventiquattromila, oltre una Copia del quadro da rimettersi nello stesso luogo donde si leverà l'altro di Rafaello sudetto. In si propizia, e vantaggiosa occasione di poter rimettere il loro Monastero nel pristino lustro l'Abate, e Monaci del medesimo, Oratori umilissimi della Santità Vostra, prostati a S. Smi Piedi riverentemente la supplicano a concedergli benignamente la facoltà di

poter' eseguire d^a vendita, che certamente ridonderà in vantaggio spirituale, e temporale del loro Monastero. Che de la grazia (An dieser Stelle ist ein 10 Quadratcentimeter grosses Stück, auf dem die Einzelunterschriften der Bittsteller standen, entfernt worden).

L'abate, e Monaci del Monastero di S. Sisto di Piacenza della $Cong^{ne}$ $Cassin^{se}$.

II.

Utentes facultatibus a S. S^{mo} Dmo Nostro Benedicto Papa XIV Nobis impartitis, concedimus Oratoribus, ut pro pretio scutorum viginti quatuor millium m'tae romanae celebrem Raphaelis Urbinatis Tabulam in eorum Ecclesia existentem, vendere possint, hac tamen conditione; ut praefatam summam retrahendam non impendant sive in aeris alieni dissolutionem, sive annui redditus emptionem nisi de intelligentia et consensu accedente Rmi. P. Praesidis Cong'nis Cassinensis, quibuscumque in contrarium non obstantibus quibus pro hac vice derogamus.

Datum ex aedibus nostris in Palatio Ap'lico Quirinali die 27 Martii 1753.

Card. Valenti Protector (Loco Sigilli).

An ihren weltlichen Oberherrn, den Herzog Philipp von Parma, scheinen der Abt und die Mönche des Klosters San Sisto sich nicht selbst mit dem Gesuch gewandt zu haben, die Sixtinische Madonna veräussern zu dürfen. Dieses Gesuch scheint vielmehr von jenem Abate Giov. Batt. Bianconi in Bologna, dem Unterhändler des sächsischen Hofes, eingereicht worden zu sein. Der Herzog hatte die Frage seinem Ministerium vorgelegt. Dieses forderte das bereits genannte Gutachten des Präsidenten des Supremo Consiglio zu Piacenza ein, der, wie Tononi es ausdrückt, eine Art Verwaltungsgericht, Staatsrath und Kassationsgerichtshof zugleich war. Dass der damalige Präsident dieser Behörde, Conte Alberto Scribani Rossi, sich seines Auftrages in noch heute bewunderns- werther Weise entledigte, beweist das nachstehend gedruckte Gutachten, dem Bianconi's Eingabe beigegeben werden sollte, aber, da sie aus Versehen liegen blieb, erst am 2. Juli nachgeschickt wurde. Der Graf rieth auf's Entschiedenste davon ab, die Erlaubniss zur Ausfuhr des Bildes zu ertheilen und wusste seine richtige Auffassung der Frage mit künstlerischen, geschichtlichen und staatsrechtlichen Gründen überzeugend zu stützen. Uebrigens bestätigt diese Urkunde aufs Unzweideutigste, dass die Sixtinische Madonna vor ihrem Verkauf dort hing, wo jetzt die schlechte Copie hängt: „nel mezzo dello sfondato del Coro"; und von den anderen Neuigkeiten, die das Schriftstück uns übermittelt, mag die Nachricht erwähnt sein, dass die Vorgänger der damaligen Mönche von San Sisto den Verkauf des Bildes an den Herzog Franz, der es durchaus zu besitzen wünschte, abgelehnt hatten. Das Gutachten befindet sich, wie alle die folgenden Urkunden, unter den Abschriften der Briefe des Conte Alberto Scribani Rossi von 1749 bis 1755, die dieser selbst hatte anfertigen lassen.

Sie füllen sieben Manuscriptbände der bischöflichen Bibliothek zu Piacenza. Der hierunter zunächst abgedruckte Bericht liegt im fünften Bande.

III.

Piac^sa^, 21 Giugno 1753.

Ricevuto per l'ossequito mezzo di V. Illma con uman^ma^ Sua de 12 andante il Supremo R. Ordine di dover io applicarmi a raccogliere con destrezza, e circospezione tutte le Notizie necessarie per mettermi in attitudine di riverentem^e^ informare S. A. R. sopra la qualità, Istoriato, e Valore dell' insigne, e grand^ma^ Palla di Raffaello d'Urbino, che si conserva in questa Chiesa di S. Sisto de' Monachi Benedettini, con aggiungere alla comandata informaz^e^ il debole mio parere intorno al doversi o no permettere il contratto, e sucessiva esportazione dello Stato.

Non ho lasciato perdere un momento per ben accertarne tutte le premesse circonstanze, che passo a esponerle distintam^e^ d'una in una a disimpegno totale dell' ingiunta R. venerat^ma^ Commissione, con prevenire infrattanto V. S. Illma essere già tempo seguito il contratto della sud^a^ Tavola con il Supplicante Abate Giambattista Bianconi, Emissario, o Agente in questa parte, siccome comunemente credesi, del Sig. Re di Polonia.

La qualità della medesima Tavola: se si riguarda all' Autore, ella è senza dubbio Originale del celeberrimo Dipintore Raffaello d'Urbino, lume, e decoro principalissimo dell' Arte non meno che della nostra Italia: se si riflette alla sua grandezza o sia estensione in longitudine, e latitudine, ella è per d^i^ versi delle più grandi, e magnifiche; onde collocata nel mezzo dello sfondato del Coro empie si fattamente, però con ampla cornice a intaglio dorata, tutto quel prospetto, che rende con proporzionata simetria il più venusto, e splendido Ornamento di quella ragguardevole antichissima Chiesa: E se finalmente si pon mente alla conservazione della med^ma^ non puossi dubitare della sua durazione, soltanto che venga nella tela ammorbidita, e con ciò riparato alla presentanea sua aridità. In ripruova del surcen^o^ principale assunto vogliono riferirsi le parole del Passero, monaco di quest' istesso Monastero di S. Sisto, il quale ne ha pubblicato nel 1593 encomiastica, e storica descrizione alla pag. 34 ivi. „In fronte del coro è il bellissimo, e non mai a bastanza lodata quadro di mano dell' eccellentiss^o^ Rafaello". Ma non puonno à più giusta ragione trasandarsi quelle di Giorgio Vasari come di Perito, e Pittore anch' esso valentissimo, che nella Vita del medesimo Raffaello pag. m. 88 tom. pr. edit. Bonon. così parla „Fece a Monaci neri di S. Sisto in Piacenza la Tavola dell' Altar Maggiore, dentrovi la nostra Donna con S. Sisto e. S. Barbara: Cosa veramente rarissima e singolare".

L'Istoria poi ivi rappresentata consiste in se' figure tutte al naturale e più; cioè, come dice il Vasari, in una B. V. col suo Bambino nell' alto del mezzo, con a parte destra un Santo Papa, che si prende per S. Sisto, e a parte sinistra una S. Martire qual dicesi S. Barbara; e più nell' ulti-

mo basso della palla due Angioletti in atto devotissimo riguardanti con alzata d'occhio Nostra Donna; il tutto finito all' anima con tanto artificio, che sembra, siccom' egli è realmente, inimitabile: unitovi a intero compim^{o} di perfezione un Campo tenerissimo, il quale con la singulare sua Armonia, o come tecnicam^{e} dicesi, accordo, rende non solam^{te} vaghe, ma rilevate e mirabilm^{to} ondeggianti le espressate figure.

Circa il valore finalm^{e} dell' istessa Tavola, io non sapre' altra cosa dire, se non che la si vale tanto quanto si vuole, purchè siavi chi volendo la possa pagare. Insomma non ha prezzo nessuno; l'affezione qual è la regola per valutare le cose di simile artificio dell' intutto rarissime, non ricevendo misure di proporzione. Sentesi di buona parte, che i Monachi venditori abbianne convenuto il prezzo liquido di scudi rom. $\frac{m}{24}$ oltre alla Copia in uguale grandezza, la quale è stata già qui trovata, e incettata: prezzo apparentem^{e} grandioso ma sempre inferiore e inadeguato alle marcate qualità, e segnalatam^{e} a quella della somma rarità dell' Opera e dell' Autore.

Da tutto ciò dico e concludo rispettosam^{e} e ragionevolm^{e} insieme: Che e' non deve per conto veruno accordarsi, o permettersi, o tollerarsi uno spoglio di tanta conseguenza a danno irreparabile d'una Città si cospicua, com' è questa Patria, la quale nel vantaggio di possedere multissime Chiese ugualm^{e} magnifiche per nobiltà di struttura, che per vaghezza e singolarità d'ornamenti, fonda il suo dritto di volerle custodite, e difese, e in ogni sua parte deligentem^{e} conservate: Dritto che i nostri Antenati vollero appunto farsi praticam^{e} valere contro a i med^{mo} Monachi de' suoi tempi, fatti sospetti d'avere o permesso, o conceduto, che le sagre reliquie di S. Barbara nelle Cripte di S. Sisto riposte, fossero trasportato in Francia. Narra il Passero l. c. p. 17 et seg. che fosse perciò grande e concitato il rumore del popolo; che a questi vi si unissero ben tosto i Primati della Città e che in grosso numero affacciatisi di poi all' abate con improperj e objurgazioni, e s'affaticasse in vano di sedare il tumulto con parole dolci, e mansuete, tra le quali sono assai notabili e proprie del caso le seguenti „che non era cosa nel petto suo, e nell' animo de' suoi Monaci che gli fosse più cara e più a cuore, che 'l comodo, l'ornamento e l'onor della Patria, e che di tal tempra erano i Monaci, che più tosto ogni gravissimo tormento soffrirebbero, prima che perdere di quel prezioso Corpo il santo deposito": Finchè l'abate istesso prese da ultimo il suo partito, che riuscilli felicem^{e} e fu come scrive il prelib^{o} autore nel modo che siegue „Convocati i Monaci tutti e menando seco i principali della Città, andossene al sepolcro della Santa, et havendo scoverta l'arca ove le sacre reliquie erano riposte, l'aperse e a tutti quei, che eran presenti le porse a vedere, e palpare, ma nell' aprir dell' Arca santa fragrantia e tal soavità ed odore riempiè i sensi di tutti, che manifestam^{e} intesero essere col sagro Corpo non umana, ma divina virtù".

Che cotesto dritto egli è poi indispensabile nel sovrano come intrin-

seco del Jus della Maestà, e della R. Protezione Lui competente in proprio sopra le Chiese, e cose ecclesiastiche nel suo territorio situate ed esistenti, delle quali non più si dubita fra i dottori meglio illuminati, e nella Storia Sagra, e Profana versatissimi, ch' e' non possa proibirne il commercio o sia l'alienazione, all' esempio per tacere d'ogni altri degl' Imperadori Leone ed Antemio l. 2. 4. c. de Sacris Eccles —: coerentem.e ancora se si vuole alla politica attenzione di tirare per l'innata curiosità i forestieri, con il concorso de' quali s'abbellano e prosperano le città di suo dominio, e se nè forma, quasi come in necessaria conseg.za la maggior pulizia del Costume, la maggior cultura degli ingegni, e il maggiore attacam.to alla Patria, al Governo, e alla Corte.

Che quinci di fatto ne sono giustam.te derivate le tante moderne proibizioni supreme che sotto pene severissime o si veggono, o si sentono, o si leggono ordinate contro chiunque s'arrogasse purtuttavia la manifesta o clandestina libertà di alienare o di estrarre fuor di stato Pitture, Sculture ed altri Monumenti insigni, e rari, siccome parlando in particolare tutta fresca e la probizione con altissimo accorgim.to fattasi S. A. R. in Parma per il famoso Quadro di Corregio, vulgarm.te denominato di S. Antonio [2]); e parlando in generale coerente è la pratica di molti grandissimi, e piissimi Pontefici Rom., i quali si sono assicurati di applicarvi censure, e talvolta ancora di pronunziare l'anatema contro a simili refrattarii; ingegnandosi poi giusto il genio natio, relativam.te alle cose ecclesiastiche negl' altrui stati collocate d'interesservi o direttamente, o indirettam.te perfino la Chiesa e la Spirituale sua Autorità.

Che tutto ciò ancora più si vale, e procede meglio nel caso nostro, in cui la Chiesa, e monistero di S. Sisto sono di Regia fondazione mercè la gran pietà d'Engilberga, o com' altri scrivono Angilberga, moglie dell' Imp. Lodovico II, e passarono con le ricche sue tenute, di quel tempo denominate Corti, e con li suoi Feudi da quella insigne donna col consenso dell' Imp. lasciati nelle forme dalle Monache Vergini per opera della inclita e valorosa altra donna, la Contessa Matilde ne' Monaci neri sotto la condotta del rinomatissimo Abate Odone, e da questi ripassarono ne' successivi tempi per titolo di pura e vera donazione nella Congregazione di S.ta Giustina, ora Cassinense; e quindi gloriansi doverosam.te dell' altissima singolare protezione, che hanno poi sempre goduto da seguenti dominanti qui, alla difesa, avvocazia, e munificenza de' quali si sono con grande studio, e riflessione tenuti per l'addietro continuam.te raccomandati, e ne hanno inappresso mirabilm.e profittato ne' privilegi, nelle onorificenze, e ne' donativi de' quali è assai troppo rimarchevole quello di Margarita d'Austria nostra prima Duchessa, di moltissimi, onde se n'orna ne' dì sollenni tutta la Chiesa, panni d'arazzi, ricchissimi d'oro, e di seta in fila-

[2]) Hier irrt der Conte Alberto Scribani Rossi; er kann nur die Madonna mit dem hl. Hieronymus und der hl. Magdalena, jetzt in der Galerie zu Parma, meinen.

ticci, fatti con cartoni di mano di Raffaello anch' essi coloriti: cosa in se come in se preziosissima, e assolutam^{e} mirabile a vedersi per la finezza del disegno, per la pienezza, e degradazione dell' istoriato, per la singolarità degli scorcii, per la sfilatura de' capelli, e delle barbe, e per la cotanta morbidezza delle carni, che anzichè tessati tu ben li diresti fatti a pennello.

Che ommesso ogn' altro riflesso d'induzione o di passaggio intorno alla prescrizione del Commercio delle statue Imperatorie in tante Leggi, che ancor ci restano, espressa e derivata nel rigore della precisa sua osservanza sino a secoli più bassi per indubitata testimonianza di Socrate, di Sozomeno, e d'altri; laonde per la vendita delle medesime s'intendesse issofatto il venditore caduto nel crime della Maestà, a maggior terrore, com' io penso e per altro vien deciso da Lipsio, de Contravegnenti, o a maggior utile dell' adulazione, o a maggior fomento della pubblica venerazione.

Che ciò dissi omesso: i Monachi di S. Sisto devono confessarsi giusti a se stessi nel riconoscere poi anche inefficace il motivo, che presentem^{e} gli ha determinati a vendere la controversa Palla qual è, come si decanta, di sanare i propri debiti non poco rilevanti. Poichè lasciata la disamina della necessità, e giustizia de' supposti debiti: nella copiosa abbondanza dei redditi, nella retta economia dell' amministrazione, nella profittevole riduzione della Famiglia forestiera, nella distrazione opportuna di fondi meno utili, e più distaccati, insomma con un po di contrasto al genio, e alle comodità: puonno ricavarsi i mezzi piucchè sufficientissimi a supplire al bisogno, senza voler isfiorare gli ornamenti più luminosi della Città con irriverenza del Pubblico, con mancanza verso il Principe, e con discredito fors' anche della professata loro saviezza, e religiosità. Cotesti furono pure i motivi, e le convenienze, onde vennero da i loro Antecessori scusate le proprie ritrosie di vendere la medesima Palla al Ser^{mo} Sr Duco Francesco, il quale molto la desiderava; ed era certam^{te} altrett^{o} ragionevole a temersi, quanto degno di amarsi, e capacissimo di sostenere la forza della Protezione, e di nutricare la lusinga del l'affezione, e del premio ancora.

E qui facendo fine con ritornare alle ossequiate mani d' V. S. Illma la supplica dell' Abate Bianconi, riverentissimo mi rinnovo.

In Folge dieses Berichtes wurde der Präsident Scribani Rossi von der Regierung in Parma beauftragt, dem Abt und den Mönchen von S. Sisto im Namen des Herzogs die Veräusserung des Bildes zu untersagen. Die schriftliche Antwort der Mönche, in der sie erklärten, sich gehorsamst zu fügen, sandte der Präsident mit einem Bericht (unten No. IV) über seine Verhandlungen mit dem Kloster am 2. Juli 1753 nach Parma. König August III. aber beruhigte sich bei der Absage nicht. Es gelang seinen Bemühungen, den Herzog umzustimmen. Dieser scheint zum Verdrusse Scribani Rossi's sich noch von anderer Seite ein anders lautendes

Sachverständigenurtheil verschafft zu haben. Kurz, der Verkauf des Bildes wurde gestattet. Aus einem am 26. November 1753 vom Abte von San Sisto, Benedetto Vittorio Caracciolo, an Scribani gerichteten Briefe (unten No. VI) erfahren wir, dass der Verkauf beschlossene Sache war; aus dem Begleitschreiben (unten No. V), mit dem Scribani diesen Brief nach Parma schickte, hören wir, dass auch der Graf, um sich „eine unnütze und langweilige Wiederholung“ zu ersparen, sich fügte. Am 17. Januar 1754 berichtete er (unten No. VIII), dass der Abate Bianconi in Piacenza angekommen sei, um „das berühmte Bild Raffael's von Urbino“ fortzuschaffen. Aber neue Schwierigkeiten erhoben sich. Die städtischen Steuerpächter von Piacenza (i Fermieri) verlangten einen Ausfuhrzoll von 27000 Zecchinen, der also mehr als das Doppelte des Kaufpreises betragen sollte. Hierüber berichtete Scribani am 21. Januar nach Parma (unten No. IX); doch schon am 24. fügte er hinzu (unten No. X), er habe nicht gehört, wie die Meinungsverschiedenheit mit den Fermieri ausgeglichen worden sei; aber das Bild Raffael's sei fort. Vermuthlich hatte man sich mit den Steuerpächtern über eine geringere Summe geeinigt; und wahrscheinlich hatte diese Summe in Verbindung mit dem Preise der schon 25 Jahre früher gemalten Copie von Avanzini, die man in Piacenza selbst auftrieb, vielleicht auch in Verbindung mit den 1000 Zecchinen, die der Abt von San Sisto nach P. M. Colombo persönlich erhalten hätte, die 20000 Zecchinen, die das Bild nach der Dresdener Ueberlieferung gekostet, vollgemacht. Von den hier erwähnten, nachfolgend abgedruckten Berichten liegen die noch von 1753 herrührenden im fünften, die aus 1754 stammenden im sechsten Bande der genannten Abschriftensammlung. Uebrigens lässt die verschiedene Tonart verschiedener dieser Briefe darauf schliessen, dass sie nicht alle an die gleiche Persönlichkeit in Parma gerichtet worden sind. Leider fehlen den Briefen die Adressen.

IV.

Piacenza, 2. Luglio 1753.

Riconosco dalla somma begnità (sic) d'V. S. Jll.ma e non d'altronde, il Sovrano R. Aggradim.o che le piace contestarmi con uman.ma sua de' 26 pass.o toccante il proposto riservato affare dell' insigne Tavola di Raffaello; e gliene rendo le più vive che posso osseq.me grazie. Ho poi fatto io stesso il passo prescrittomi con questo Abate, Priore eCeller.o di S. Sisto la di cui risposta in iscritto rassegno a V. S. Ill.ma qui acclusa in Originale, insieme con la supplica del Bianconi, che per isbaglio restò sul mio tavolino, e fu invece trasmessa la p. lett.a d'Ordine. Del rimanente l'Abate, e Monachi nominati nella pronta loro sommessa deferenza, e rassegnazione non hanno potuto dissimulare la propria sorpresa per lo concepito sospetto di essere stati presso V. A. R. intaccati di meditate clandestinità, e di positiva irreverenza, meco esprimendosi forte sopra la insuperabile loro dipendenza, e sommissione: locchè non manco a riferire a scarico della professata mia ingenuità, e di rendere per tal modo a ciascheduno il suo

dovere. Resta dunq. ch' io nuovam^e. la supplichi servirsi di custodire tutto cio, che in questa è occorso, e va occorrendo in diligente riservo che vuol essere il mezzo più sicuro a ben riuscire in ogni sorta d'affari, e a impedire la (le?) querimonie, e impazienze o pubbliche, o private; e senza più con distint^mo. ossequio mi raff^o. "

V.

Piac^za., 26 9bre. 1753.

Corrispondo con perfett^mo. ossequio a Supremi R. Cenni indicatimi in benig^ma carta d' V. S. Ill^a. segnata dè 23 cad^e. dandole qui acchiusa lett^a. di questo P. Caracciolo Abate attuale del Monistero di S. Sisto, il quale rispondendomi diritta, e distintam^e. sopra la special continenza di d^a. Lei Uman^ma. viene in conseguenza a scaricare me dell' obbligo ingiuntomi, che diversam^e. importarebbe una inutile, e tediosa repetizione, ne farebbe ugual grado di pruova, siccome fa il proprio carattere dello stesso Abate; e con pien^mo. risp^o. passo a segnarmi costantis^e.

VI.

Eccellenza

S. Sisto Piac^za., 26 9bre 1753.

A tenore di quanto esigge di mente di S. A. R. circa l'affare del nostro Quadro; e principalm^te dell' uso, che abbi fatto questo monastero delle Clementissime Sovrane condiszendenze per la distrazione del medesimo, a favore della Maestà del Re di Polonia, assicuro V. Eccellenza, che il trattato e ancor vivo, ma si effettuerà quando sarà di grado al Principale

Intesi sotto il dì 4 8bre da Bologna, che per via di Venezia, il mediatore aveva riscontro dalla Corte di Dresda, erasi per dare l'ultima mano alla conclusione quando poi questa succederà, io non ne posso assicurare V. Eccell^a, come posso e debbo del rispettosis^mo. ossequio, con il quale mi risprotesto di V. Eccellenza

Umil^mo. e Di^mo Sev^e. Vero
D. Benedetto Vittorio Caracciolo Ab^e.

VII.

Piac^za., 3 X^bre. 1753.

Dall' ingiunta lett^a. di questo Abate di S. Sisto vedra V. S. Illma. locchè succede intorno alla famosa connota Palla del Grand Raffaello, La prego volere in questa parte riconoscere, e ricevere in grado quella piccola parte del dovere che mi costringe a soddisfarla in ogni sua premura; e pregandola altresi rimettermi d^a. lettera, con verace immanch^e. ossequio rimango ecc.

VIII.

Piacenza, 17 del 1754.

Ritenute le avvisate antiche premure di V. E. io mi reputo nel dovere di prevenirla, che è qui finalm^{te} capitato il connoto Ab^{e} Bianconi con alcuni suoi Compagni per levare, ed escondurre la famosa Palla di Raffaello d'Urbino, già propria dì questo insigne Monistero de' Monaci neri di S. Sisto. Voglio sperare, che V. Eccellenza vorrà umanam^{e} servirsi d'aggradire questa obbligata mia attenz^{e}, e imputarla a merito di quel verace rispett^{mo} attaccam^{o} verso l'ossequiata Lei Persona, che mi costituisce insuperabilm^{e} ecc.

IX.

Piacenza, 21 del 1754.

In corrispondenza delle sue nuove soprà l'accaduto del Frate con Gaetano dall' Aglio, Le dico, che qui è successo forte impegno fra gli Agenti del Re Polacco con questi Fermieri per l'estrazione della famosa tavola di Raffaello, a d^{o} Re venduta da questi Monaci di S. Sisto. Han preteso i Fermieri volere il pagam^{to} del Dazio di detta Palla al di sopra di z. $\frac{m}{27}$. Uno dei pred^{ti} Agenti aveva prevenutone di persona costì il Sr C^{o} Berti il quale habito verbo aveva afatto l'Ordine diretto a med^{mi} Fermieri di lasciarla passare dell' intutto esente. Costoro hanno negata l'obbedienza, fino a ricusare ogn' altra Cauzione fuori dell' effettivo pagam^{o}. — Hanno cercato di coonestare la propria repulsa con la ragione del patuito bonificam^{o}, che si vuole espressam^{e} assicurato nell' Ordine. Il Morelli ha perciò fin da sabb^{o} preso le poste, e si è costà portato per piatire la sua Causa. Oggi se ne aspettava il risultato, che non è ancor giunta a mia notizia. però qui fo fine, e con distint^{mo} rispetto mi raff^{o} molto raccomandandomi nel suo Amore ecc.

X.

Piac^{za}, 24 del 1754.

Non ho potuto informarmi come sià ita la scritta faccenda dei Fermieri per la consaputa Tavola. Ma questa è ita lunedì. Con tutto l'ossequio, e verace aff^{o} mi rinnovo ecc.

Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur.

Von **Karl Franck-Oberaspach.**

(Fortsetzung.*)

II.

Wenn nun auch die Einzelfunde der Architekturforschung nicht als Wegweiser für die Untersuchung des Einflusses der französischen Kunstübung in die deutschen Bildhauerwerkstätten des XIII. Jahrhunderts angesehen werden können, so zeigt sich in höherem Sinne die Mahnung Schmarsow's für die plastische Forschung, sie solle die Architektur nicht aus dem Auge lassen, sehr am Platz.

Zwar nicht durch die Betrachtung der ganzen baulichen Anlage, der Construction von grossen Bauformen, mit denen sich die Baugeschichte befasst, sondern der Einzelformen, der Elemente, welche das Bildwerk mit dem Bauwerk verbinden u. s. w. können der Geschichte der Bildhauerkunst verlässliche Stützpunkte erwachsen.

Die Untersuchung der Art des Verbandes von Bild- und Bauwerk, die Betrachtung der mit dem Bildwerk selbst zusammenhängenden Detailformen (Profile, Baldachine etc.), die Beobachtung derjenigen Stileigenheiten der französischen Plastik, welche aus den Sonderbarkeiten der die Werke umgebenden Architektur resultiren, liefert bei dem gänzlichen Mangel an archivalischen Urkunden die einzigen absolut zuverlässigen Handhaben für die Zeit des Eindringens relativ zur Bauperiode, für die Herkunft ihres Stils und die Einreihung desselben in die französische Kunst. Die geometrischen Einzelformen insbesondere welche von einem natürlichen Vorbild unabhängig in der Schule entstanden sind, scheinen für dieselbe charakterisch zu sein und überzeugende Beweismomente für stilistische Zusammenfassungen abgeben zu können.

Schon das S. 108 angeführte Beispiel, das eine Uebertragung beider Künste durch einen gothischen Plastiker in die romanische Bau- und Bildhauerhütte zu Bamberg behandelte, brachte durch die Heranziehung der Architektur einen wichtigen Anhaltspunkt für die Datirung der Gruppe. Es erwies sich die Gleichzeitigkeit des Statuenschmuckes mit den Thürmen.

*) s. Repert. Bd. XXII. S. 105.

Dadurch wird die von Weese proponirte Ansicht unmöglich, dass in Bamberg eine zweimalige Uebernahme gothischer Formen — vom Meister des Georgenchors zu schweigen — die eine um 1237, die andere in den 80er Jahren stattfindend, anzunehmen sei.[1])

Besonders interessant gestaltet sich der Fall dadurch, dass das von dem Bildhauer gelieferte Modell für die Thürme in Bamberg als Baldachinarchitektur über dem hl. Dyonisius, den Weese dem Reimser Meister wohl mit Recht zuschreibt, erhalten hat.

Beachtet man, um bei der bekannten Ortsgruppe zu bleiben, die verbindenden Elemente zwischen Bild und Bauwerk, zunächst die architektonische Umrahmung der Werke des Georgenchors, wo im Norden vier gothische Theilungssäulchen in die romanische Umgebung rücken, dann die Construction der Archivolten des Nordportals, wo sich durch Fugenschnitt nicht getrennt, ein romanischer — Bamberger — Wulst mit einem gothischen — Reimser — Birnstab nebeneinander befinden, in denselben Wölbsteinen der innersten Reihe, also von demselben Manne gearbeitet sind, so wird es sehr wahrscheinlich, dass auch um dieselbe Zeit, als der Gothiker kommt, die Bamberger Bildnerschule thätig ist, welche das Nordportal, den Georgenchor und früher schon das Nordostportal schuf. Damit wird die andere Weese'sche Aufstellung, es sei der Meister des Georgenchors französischen Werkstätten entwachsen, sehr fraglich.[2])

Typisch an diesem Vorgang ist, dass die gothische Plastik wie die gothische Architektur in Deutschland mit vollkommen ausgebildeten Kunstprinzipien auftritt. Zum Theil findet sie wie in Bamberg eine heimische Hütte noch in voller Thätigkeit, die sich ihrer Formengebung anschliesst.

Der Fall scheint sich in Naumburg zu wiederholen, das ja zu Bamberg so manche merkwürdige Beziehungen hat (vgl. bes. Schmarsow, über die Bildwerke des Doms zu Naumburg. Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters. 1892. Phot. Aufnahmen von Flottwell), welche allerdings weniger auf einen Austausch künstlerischer Kräfte als auf lebhafte Rapporte zwischen den Herrschern beider Bisthümer hinweisen.

Sogar in Strassburg, das doch dem neuen Stil näher lag, vermisst man Uebergangserscheinungen; beide Stile existiren einen Augenblick nebeneinander (vgl. oben p. 106). Auch hier werden die gothischen Sculpturen der romanischen Architektur wie in Bamberg eingefügt.

Hochgothische und romanische Arbeiten stehen mithin an mehreren deutschen Orten nebeneinander ohne stilistische Vermittlung und beweisen durch ihren Verband, dass sie gleichzeitig entstanden.

---

[1]) Vergl. Goldschmidt, Deutsche Literaturzeitung 1898 S. 484.

[2]) Diese Fragen haben ausführlichere Behandlung gefunden in einem Aufsatz „eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gothik", der in der Seemann'schen Zeitschrift für bildende Kunst zum Abdruck gelangen soll.

Eine Datirung nach stilistischen Indicien scheint also im Allgemeinen damit rechnen zu müssen, dass — in Deutschland — Arbeiten verschiedenster Entwicklungsstufe möglicherweise zur selben Zeit entstanden sind, wenn die einen von eingewanderten, die andern von heimischen Bildhauern gearbeitet wurden.

Das Bild von der Entwicklung der Plastik muss aber noch weiterer fester Züge, die man in ihm zu entdecken glaubte, beraubt werden: selbst die einheimischen Formenprinzipen sind unter sich so ungleich, der Stil ist in so viele locale Aeste und Zweige gespalten, noch so nahe der kleinplastischen und linearen rein zeichnerischen (malerischen) Formengebung, dass auch unter deutschen Werken eine chronologische Aneinanderfügung nicht ohne Weiteres auf stilistische Vergleiche basirt werden kann.

Für die Ermittlung der Herkunft des Plastikers wurde oben weiter behauptet, können tektonische Einzelglieder, die sich an den plastischen Werken selbst finden, wichtig werden.

Stilistische Aneinanderreihungen haben nie zwingende Ueberzeugungskraft. Aber der Beweisführung eines Connexes zwischen zwei Gruppen tritt ein sehr exactes Moment hinzu, wenn an der Tochtergruppe zwecklose tektonische Glieder sich finden, die am Mutterort eine Function erfüllen, der Schulzusammenhang scheint besonders dann evident zu werden, wenn am Urort noch das Werden der tektonischen Glieder sich verfolgen lässt. Sie spielen in der Stilgeschichte die Rolle der „rudimentären Organe“ in der Biologie.

So findet sich — heute als Herstellungsarbeit[1]) — unter den beiden Figuren der Ecclesia und Synagoge eine Detailform die in Deutschland in derselben Weise nie wieder, in Frankreich nur am Nordportal der Kathedrale von Chartres vorkommt. Es ist der Schaftring unterhalb des blattornamentirten Tragsteins. (In Strassburg findet er sich ähnlich unter den Evangelisten des Pfeilers im Südtransept.) Dieser Schaftring, ursprünglich bestimmt die Säule und die an sie angelehnte Figur als Zungenstein an die Wand zu binden — vgl. z. B. Laôn, Bamberg etc. — wurde auch in Chartres an den Portalen zu diesem Zweck verwendet. Er trat dort schliesslich in eine gewisse Beziehung zu der über ihm liegenden Kragfigur, welche die Figur trägt. Die Figur bekommt eine Platte auf der sie steht und die Kragfigur schmiegt sich unter die Platte. Schliesslich wird die Platte in der Art des Capitäles unter Belassung der Kragfigur oder auch nachdem man diese weggenommen hat, mit Knospen und Ranken unterstützt und der Kern kelchförmig gestaltet. Aber der Tragstein charakterisirt sich immer noch als solcher, da sowohl der Schaftring als der hinter der Figur verlaufende Schaft der Säule beibehalten werden. In Strassburg wird nun der letzte Schritt gethan, um den Trag-

---

[1]) Richtig ist die Arbeit des früheren Restaurators (XVII. Jahrh.?) unter der Synagoge, falsch die neuere unter der Ecclesia. Vgl. den Brunn'schen Stich in Schadäus' Münsterbeschreibung.

stein als Capitäl zu stempeln: hinter der Ecclesia und Synagoge setzt sich der Schaft nicht mehr fort, unter ihr wird er in die Mitte der Figur gerückt und erhält entsprechend seiner geringeren Höhe einen schlankeren Durchmesser. Der Tragstein bekommt dadurch, dass er centrisch über dieser Säule sich befindet und dieselbe nicht mehr wie in Chartres vorgelegt ist, in der Hauptsache aus einem blattornamentirten Kelche mit Deckplatte besteht, vollkommen den Charakter eines — allerdings etwas zu grossen — Capitäls, das in seiner Verwendung etwa an diejenigen der goldenen Pforte erinnert. Aber der Schaftring macht den Schritt zum Capitälhalsglied nicht mit! Trotzdem er nicht mehr im Verband mit der Rückseite ist, hat er noch die Form des alten Zungensteins. Er hat nicht nur die weitausladende Profilirung von früher her behalten, sondern hat noch über und unter sich den alten Fugenschnitt, so dass noch wie früher die Figuren des Tragsteines (des Fugenschnittes wegen) auf kleinen Consölchen stehen müssen.

Derartige am neuen Ort zwecklose architektonische Glieder vermögen nicht nur die Priorität der französischen Plastik über die deutsche sicher zu erweisen und bestimmte örtliche Richtungen anzugeben, sondern sie sind auch sichere Wegweiser für die Untersuchung des Stilwerdens der von der Architektur so sehr abhängigen gothischen Bildnerkunst überhaupt.

Schliesslich wurde oben betont, dass die Beobachtung derjenigen Stileigenheiten der französischen Plastik, welche aus den Sonderbarkeiten der die Werke umgebenen Architektur resultiren, für die Herkunft des Stils deutscher Werke wichtige Aufschlüsse liefern.

Hierher gehört in gewisser Hinsicht die Blockcomposition, deren Modalitäten Vöge scharfsinnig herausgestellt hat. Auch diejenigen Stileigenheiten, die in der hohen Stellung der Werke ihren Grund haben und der dadurch bedingten Betrachtung von tief unten — Eigenheiten, die besonders in der Höhenabmessung der einzelnen Figuren der Bogenfelder sich bemerkbar machen (vgl. darüber wieder Vöge a. a. O.) — vermögen wichtige Aufschlüsse zu geben.

Doch sind diese Verhältnisse nicht für das Werden der gothischen Plastik allein beeinflussend. Die Blockcomposition übte wie auf jede noch ungewandte Technik auch auf die deutsch-romanische Kunst ihren Zwang aus. Man vergleiche etwa die hölzernen Figuren des Johannes und der Maria der Freiberger Kreuzigungsgruppe, die Archivolten der goldenen Pforte dort. Die sächsische Schule operirte auch stark auf Unteransicht hin. Wer den Wechselburger Christus an seiner hohen Stelle im Originalort mit seiner Wirkung in Photographie oder an tieferen Standorten im Abguss vergleicht, wird dieser Ansicht beipflichten.

Man unterscheidet deutlich einzelne Stufen im Werden der deutschen Plastik nach dieser Hinsicht. Wie man während der Arbeit lernte, erweisen die Apostelfiguren des Georgenchors, welche auf schrägem Boden stehen, der dem von unten aus Hinaufschauenden nichts verdeckt, während an dem früher entstandenen Nordostportal die Füsse der Figuren noch

auf eine horizontale Platte gesetzt sind, die diesen Vorzug nicht gewährt. Der hintere Fuss von Petrus und der von Heinrich dort sind unsichtbar. So wenig hatte man noch die Formengebung auf Unteransicht eingerichtet.

Specifisch französich — gothisch — sind aber die Beleuchtungsverhältnisse der Bogenfelder und die dadurch bedingten Eigenheiten der Darstellung.

Die Tympana der Portalvorhallen z. B. in Chartres, Nord- und Süd-Portal, Laôn, Reims, Braisne, Châlons, Noyon, Soissons, zum grossen Theil zerstört, wurden selten oder nie (letzteres in Chartres und Laôn), von directem Licht beleuchtet, sondern erhielten vom Boden aus reflectirtes Licht. Es bildet sich deswegen ein Stil aus, der, trotzdem er sich ganz vom Blockzwang befreit, wie die ganz vom Grund gehobenen Figuren beweisen, dennoch strebt, alle Figuren, auch die der hintersten Raumschicht, an der Vorderfläche theilhaftig werden zu lassen.

Die höchste Formvollendung erreicht der Stil in Chartres, das von dort abhängige Bogenfeld mit der Dormitio Mariae am Südportal des Strassburger Münsters unterscheidet vier hintereinander verlaufende Raumschichten. Aber trotzdem nun hier die Chartreser beschattende Vorhalle fehlt, ist doch die auf Untenlicht berechnete Formengebung beibehalten, Die vorderste Figur, die knieende Jungfrau, ist in ganz flachem Relief gegeben; die hintersten Figuren dagegen haben Köpfe in Vollplastik ganz frei vom Hintergrund. Im vollen Himmelslicht treten sie nun ungewollt scharf hervor, drängen sich in die Vorderfläche, so dass sie die Haupthandlung unangenehm stören.

Uebrigens suchte man durch ein Dach den Fehler gut zu machen, das um 1600 wieder entfernt wurde. Auf Stichen bezw. Holzschnitten von Bernhard Jobin und Daniel Specklin haben sich noch Abbildungen desselben erhalten. An Ort und Stelle befinden sich noch noch die Kragsteine, welche die Firstpfette trugen, ebenso sind die Ansatzlinien des Daches und andere Anhaltspunkte für die Reconstruction noch bemerkbar.

Man hatte sich also nach Fröhlich die Chartreser Bedingungen geschaffen.

Diese wenigen Beispiele erweisen, wie nothwendig für die grundlegende Behandlung einer Geschichte der Plastik die Betrachtung der gothischen und romanischen Architektur ist, trotzdem die Ueberbringung beider Künste nicht immer Hand in Hand geht.

III.

Durch den complizirten technischen Prozess kommt im Bauwerk der künstlerische Gedanke nicht rein zum Ausdruck, um so weniger im Mittelalter als damals weit weniger wie heut der Wille der Bauleitung bis zu dem einzelnen Arbeiter durchdrang und diesem weitgehende Freiheiten belassen wurden. Im Gegensatz dazu ist das Bildwerk offenbar im Mittelalter von dem selbst verkörpert, der seine Form ersann.

Während die Baugeschichte aus dem durch tausend Hände gestalteten Bauwerk die Idee eliminirt und sich mit dem Wandern dieser Bauwissenschaft (im XIII. Jahrhundert bes. der Construction) befasst, muss die Geschichte der Plastik auf unmittelbare Aeusserungen des Künstlergeistes auf die Einzelform ihre Zusammenfassungen gründen, schon weil eine Beeinflussung derselben von der Schwesterkunst — Malerei — für den Inhalt, ja selbst für die Composition stattfinden kann.

Jene kann eine Persönlichkeit ohne weitgehendes Urkundenmaterial aus den Werken nicht erkennen und hat auch gar kein Interesse daran; auch Meister und Schüler hängen nicht so enge zusammen wie in der Bildhauerkunst, wo sich die Formengebung nur durch persönlichen Verkehr (Mitte des XIII. Jahrhunderts in Paris 7 Jahre Lehrzeit) erlernt und bis in die kleinsten Einzelheiten fortpflanzt.

Die Bildhauerkunst muss also, so lange sie noch typisch ist, eng umschriebene Schulen, während ihrer Höhezeit aber Individuen aus der Formengebung heraus erkennbar werden lassen.

Es wäre deswegen auch für die Geschichte der Bildhauerkunst von ungleich wichtigerem Interesse, über die wirthschaftliche Lage der Bildhauer etwas zu erfahren, als es für die Baugeschichte ist, den Lehrgang der Architekten zu kennen. Mag es also gestattet sein, den obigen Bemerkungen über Bild- und Bauwerk zu vereinigen das wenige, was über das Verhältniss von Bildhauer und Bauwerkmeister aus den bekannten Quellen gelesen werden kann.

Im Jahr 1157 hält sich der Chronist des Klosters St. Trond (bei Löwen), der von der damals in jenen Gegenden ungebräuchlichen steinernen Wölbung seiner Kirche spricht — „usque ad id tempus in nostris partibus inusitato" — verpflichtet, den Steinschnitt näher zu bezeichnen: „virlicet tenuiter sectis lapidibus". Als 1180 der Engländer Gervasius — in seinem Tractat de combustione et reparatione Centuarensisecclesiae, — staunend über die Kunstfertigkeit eines aus Sens gekommenen Architekten berichtet, sind es besonders die constructiven Leistungen, die er hervorhebt: er berichtet von der Schlankheit der Architekturglieder und besonders eingehend von den Einwölbungen . . . „deinde fornicis magnae tres claves a turre scilicet usque ad cruces aptavit. Quae omnia nobis et omnibus ea videntibus incomparabilia et laude dignissima videbantur". Von diesem so glorreichen Beginn erfreut, sehen die Mönche dem Weitergang mit guter Hoffnung entgegen und bemühen sich sehr um den Fortgang der Arbeiten. Als Gervasius schliesslich die alte und die neue Kirche einander vergleichend gegenüber stellt, hebt er hervor, dass die dortige bemalte Holzdecke hier ein aus Stein und leichtem Tuff (?) geschickt gefugtes Gewölbe ersetze. „Dort schlossen die Vierung in der Höhe zwei Obermauern von den Kreuzflügeln ab, hier fehlt diese trennende Wand und es wölbt sich eine einheitliche Decke über das ganze Querschiff. Dort waren über dem Umgange flache Decken (fornices planae, vielleicht auch Tonnengewölbe?), hier sind es Gewölbe auf Rippen

(„fornices arcuatae clavatae“, clavis ist ein Gewölbecompartiment und dürfte unsern Ausdruck Gewölbe-Joch oder noch enger „Kappe“, oder „Zwickel“ ersetzen, so sagt er z. B. tres claves fornicis magnae“).

Auch die Baumaschinen hatten bei der Errichtung der französischen Kathedralen, „wo jeder Tag mit neuen Bedürfnissen sich meldete“, (Dehio u. v. Bezold) eine Vollkommenheit erreicht, die Fremde in Erstaunen setzte. Aus den Zeichnungen Wilars' kann man weniger als aus dem Ton, in dem er über sie redet, ihre Wichtigkeit abmessen. Er sucht sich sogar selbst als einen bedeutenden „Mechaniker“ darzustellen. Da er aber auch das Perpetuum mobile erfunden haben will, dessen naive Construction er mit renommistischen Worten vorstellt, mag man übrigens seine Reden nicht allzu ernst nehmen. Immerhin zeigt er, dass solche Erfindungen seiner Zeit am Herzen lagen. Gervasius rühmt es z. B. von Wilhelm von Sens, er habe geniale Hebewerke construirt. „Ad naves onerandas et exonerandas ad cementum et ad lapides trahendos tornamenta fecit valde ingeniose.“ Auch die Lehrgerüste der Hochwölbung (machinae ad fornicem magnam volvendam) interessiren das für die Bauvorgänge so aufmerksame Auge des englischen Chronisten.

Es sind also die constructiven Erfahrungen der Bauwissenschaft, welche von den Chronisten an den Eigenschaften der französischen Architekten hervorgehoben werden. Nirgends lesen wir von Universalgenies, wie die vorhergehende Zeit sie hervorgebracht hatte. Wilars de Honnecort mag wohl, wie schon Schnaase vermuthet hatte, eine Ausnahme bilden. Dafür scheint er als Architekt bei genauerem Zusehen ein ziemlicher Dilettant gewesen zu sein, worauf hier nicht näher eingegangen sein mag.

Ueber die Bauführung frühgothischer Werke in Deutschland ist keine Schriftquelle bekannt. Aber da der gothische Stiel bei seinem ungefähr ein Menschenalter später stattfindenden Eindringen hier zum mindesten keine bedeutenderen Constructionsvorläufer antraf, als bei seinem Ueberfluss nach England, das schon mit der werdenden Gothik in Fühlung getreten war (Dehio und von Bezold II p. 211), so standen die deutschen Baumeister den fremden Constructeuren nicht minder bewundernd gegenüber. Soviel lässt sich sogar noch aus der nach 1260 entstandenen, viel umstrittenen Chronik des Burchard von Hall über den Bau der Stiftskirche in Wimpfen mit Sicherheit entnehmen.

Diese erhöhten Ansprüche an die Technik, welche die französische Baukunst in immer steigendem Masse von der Mitte des XII. bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts gestellt hatte, mussten im Heimathlande dieser Kunst bedeutende Folgen gehabt haben auf die Ausbildung des einzelnen Bauarbeiters und die Zusammensetzung der ganzen Hütte, ehe der Stil im XIII. Jahrhundert auch ausserhalb Frankreichs nachgeahmt wurde.

Mit der fachmännischen Concentration des Betriebs war nicht blos für die „halbdilettantischen geistlichen Baumeister die Zeit gekommen,

den Laienmeistern zu weichen“ (cf. Dehio u. v. Bezold c. II p. 20), sondern auch für die ganze grosse Schaar der Bauarbeiter mussten sich schwerwiegende Folgen daraus ergeben. Nur durch die Annahme, dass in Frankreich der Steinmetz nur als Steinmetz, der Maurer nur als solcher und der Bildhauer nur zur Anfertigung der Statuen verwendet wurde, erklärt sich die unerhört rasche Entwicklung der Baukunst und der Bildnerkunst. Ja die grosse Menge der Bildwerke allein — hat doch jede einzige der grossen Kathedralen wohl so viele Figuren allein, als ganz Deutschland aus der Zeit besitzt! — nöthigt zu glauben, dass eine weitgehende Specialisirung stattfand.

Diese Umwälzung nahm — aus den Monumenten zu schliessen — schon am Anfang des XII. Jahrhunderts ihren Anfang.

Bei dem Schmuck der anno 1140 fertigen dreifachen Portal-Anlage in St. Denis ist schon ein solcher Reichthum entfaltet, dass eine ganze Reihe von Steinsculptoren thätig gewesen sein mussten. Aber nach einer andern Seite hin muss man in diesen ersten Stadien der Bildhauerkunst diese Bildner noch thätig wähnen: ihre Formengebung erinnert noch so lebhaft an die lineare Kunst, dass man sie sich damals noch gerne als Maler und Kleinkünster, Miniaturisten, Elfenbeinschnitzer und Ciseleure denken möchte. Sind sie doch im XIII. Jahrhundert noch mit diesen in derselben Zunft. Werden letztere doch im XII. Jahrhundert auch mit demselben Wort bezeichnet! (Sculptores bei Theophilus häufig; Sugerius Liber de Rebus in administratione sua gestis c. 27, Gervasius siehe weiter unten.) Mit den um diese Zeit schon hochbedeutenden constructiven Leistungen der französischen Baukunst aber — hat sich doch gerade diese Kathedrale den Ruhm der ersten gothischen Kirche erwerben können! — beschäftigten sich wohl die in „lupenhafter Kleinlichkeit“ noch arbeitenden Bildhauer auch damals nicht. Es spricht auch Sugerius von Steinmetzen und Sculptoren: „Caementariorum lathomorum sculptorum et aliorum operariorum sollers frequentia.“

Im XIII. Jahrhundert hatten sich die Bildhauer in Frankreich aber offenbar zum grössten Theil auch von der Ausübung der Kleinkunst freigemacht, obgleich sie noch 1258 in derselben Zunft mit den Elfenbein- und Holzbildhauern fungiren, während sie getrennt sind von den Maurern, Steinmetzen, Mörtelbereitern, Zimmerleuten und Gypsern, welche, soweit ging die Specialisirung, ebenfalls unter sich unterschieden werden[2]).

Wenn nun auch in den 1258 festgesetzten „us et coustumes“ dieser Bauarbeiter neben manchem — worüber ein andermal berichtet werden

---

[2]) La Manckine 4484 Les uns les pierres tronçonner,
Les autres taillier au martel
Et les autres tost et isnel
Faire le bon mortier de cauch
Les autres de esier escafans etc. etc.

Abgedr. Alvin Schultz: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, 1889.

mag — für die Technik Interessantem besonders das auffällt, dass der „Bildhauer in allen Stoffarten“ von den übrigen Bauarbeitern getrennt ist, so lassen sie doch die so oft ventilirte Frage nach der Vorbildung der Baumeister unbeantwortet. Allein die oben schon angedeutete Ansicht, dass sie sich aus den Steinmetzen rekrutirten, bekommt eine grosse Wahrscheinlichkeit dadurch, dass sie öfters inschriftlich als Steinmetzen-Meister bezeichnet werden.

Jean de Chelles ist z. B. 1257 als Lathomus, Magister an der Südfassade von Notre-dame in Paris bezeichnet, Peter von Montereau 1266 als Doctor latomorum. Die Bezeichnung Ymagier oder Ymagiers-Tailleur oder Taillère-Ymagiers oder Sculptor, womit die Bildhauer benannt werden, ist für Baumeister anscheinend nicht bekannt. Häufig findet sich das einfache „maistres“. So ist z. B. Robert de Concy 1311 genannt als maistre de Notre-dame et de St. Nicaise in Reims. In Colmar befindet sich ja selbst auf deutschem Boden ein Brustbild eines Architekten, das Winkelmaass haltend mit der Unterschrift „maistres Humbret“.

Der in Wimpfen ankommende Architekt wird ebenfalls als latomus peritissimus architectoriae artis bezeichnet. Gervasius nennt den Architekten, zu dem er bewundernd aufblickt, artifex subtilissimus in ligno et lapide.

Als artifices werden auch die wegen der Restaurationsfragen nach Canterbury gerufenen französischen und englischen Architekten bezeichnet und Suger schreibt, dass er pro trabium inventione tam nostros quam Parisienses lignorum artifices befragt habe.

Kurz es scheint, dass der gothische Constructeur in Frankreich wohl mit der Steinmetzhütte und Zimmermannskunst, nichts aber mit den Bildhauerwerkstätten zu thun hat, dass — trotz dem Skizzenbuch Wilars' de Honnecort — von Baumeister und Bauarbeiter der Bildhauer prinzipiell zu unterscheiden ist.

Unter diesen, durch Generationen hindurch nebeneinander geübten, aber von getrennten grossen Corporationen entwickelten Künsten wird nun auch die Plastik nach Deutschland im Anfang des XIII. Jahrhunderts verbracht, wo nach 1200 erst, um eines der wenigen sicher datirten Beispiele zu nehmen, Werke entstanden waren, wie das Nordostportal in Bamberg, das in der Formengebung noch ebenso an die Kleinplastik erinnert, wie es das mehr denn 60 Jahre früher entstandene Westportal von St. Denis thut, wo also die Künstler sich noch weit nicht so sehr specialisirt hatten als dort.

Ja man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man in dem kleinen unter dem Thron Mariae knieenden Figürchen in einem Pluviale, das auf der linken Schulter mit einem Kreuz geschmückt ist, den einem Orden angehörigen Künstler selbst erblickt und annimmt, dass die Bamberger Kunstübung noch in den Händen von Laienbrüdern ruhte.

Für die Würdigung der Stilentwicklung der deutschen Plastik durch

den Einfluss der französischen Kunst sind diese Verhältnisse von grösster Wichtigkeit.

Auch unter diesen Gesichtspunkten wird man das örtliche Nebeneinander romanisch-deutscher Werke und entwickelter gothischer auch als zeitliches Nebeneinander begreifen, anstatt es in ein Nacheinander aufzulösen. Allerdings existirt der deutsche Stil nur einen Augenblick weiter. Seine unplastische lineare Art unterliegt alsbald.

Ein Nacheinander ist aber nicht einmal mit Sicherheit immer unter solchen deutschen Werken zu constatiren, welche nachweislich von französischer Formengebung abhängen und den fremden Stil in verschiedenen Entwickelungsstufen repräsentiren, weil ihre Arten nämlich von verschiedenen französischen Localgruppen abstammen können und diese unter sich möglicherweise nicht in Contact stehen.

Die Entwickelung der französischen Plastik erweist sich bei näherer Betrachtung, ebenso wie die der Architektur, viel complicirter als seither angenommen worden ist.

Vor 50 Jahren glaubte man den Finger auf das Werk legen zu können, an dem die gothische Baukunst erfunden worden war, dann meinte man, die Pariser wenigstens als die Componisten der Gothik unter Benutzung verschiedener provinzialer Elemente bezeichnen zu können und neuerdings erkennt man (cf. Dehio Repert. 1897) eine ganze Reihe der wichtigsten provinzialen Vor- und Nebenströmungen. So verhält es sich auch mit der Plastik. Ohne hier auf die Anfänge der französischen monumentalen Plastik einzugehen, sei betont, dass sich bis etwa 1270 in Nordfrankreich zur selben Zeit an verschiedenen Orten noch die verschiedensten Formentraditionen vorfinden, ja sogar am selben Ort entstehen gleichzeitig die verschiedensten Arbeiten. So hat, um nur ein Beispiel zu geben, die Kragfigur unter dem Vorbild der Bamberger Elisabeth in Reims z. B. die Formengebung, welche in Naumburg gebräuchlich ist, und die Schwarsow'sche Beobachtung einer engen Verwandtschaft zwischen Bamberg und Naumburg erweist sich als sehr begreiflich. Man vergleiche dazu auch Weese: die Bamberger Domsculpturen, Anm. 217 u. a.

Es bestehen also in Deutschland um 1250 (1240—1260) Arbeiten wie die letzten Werke im Stil des Meisters der Ecclesia und Synagoge (auf den östlichsten Strebepfeilern des Strassburger Münsters), die letzten Arbeiten des Meisters am Georgenchor in Bamberg, die Heimsuchung in Bamberg, Ecclesia und Synagoge in Bamberg, die Oehringer Apostel[1]), einzelne Arbeiten im Westchor zu Naumburg, die Wessobrunner Sculpturen u. a. (Vgl. Hager im Oberbayr. Archiv 1894). Eine stilistische Datierung kann also nur unter allergrösster Vorsicht acceptirt werden.

---

[1]) Vergl. oben Anmerkung 2.

Es ist nicht schwer zu glauben, dass an bedeutenden Kathedralorten der ungeheure Statuen-Bedarf einer localen Entwicklung günstig war. Chartres hat allein an und in seiner Kathedrale 10000 gemalte und sculptirte Figuren und Figürchen, die zum weitaus grössten Theil aus dem XIII. Jahrhundert stammen, so dass ständig eine ziemlich ansehnliche Künstlerschaar Beschäftigung finden mochte. Darauf lassen auch die Zunftsatzungen schliessen, die etwa 1260 von Estienne Boiliaue für Paris gesammelt wurden.

Jeder Meister hatte nur einen Lehrling, der je nach dem Handwerk 5—7 Jahr dienen muss. Die Kinder der Meister haben meist kleine Vergünstigungen, wenn sie das „Handwerk“ des Vaters ergreifen. Bei Bildhauern scheint auf Zuzug aus der Fremde gar keine Rücksicht genommen.

Aber Titre XIX. bestimmt z. B. für die „boîtiers et faiseurs de serreures à boîtes“: Se aucuns hons Etrangers qui sache le mestier desus dit vient à Paris et vueille ouvrer ce mestier, il convient qu'il se face créable por devant les mestres du mestier que il sache fère le mestier et qu'il i ait ouvré VII ans ou plus. avant qu'il meste la main à énestier dedenz la ville de Paris, et quiconques le mestroit en euvre devant ce qu'il se fust fet créable en la manière desus dite, il servit à V sols de Paris d'amende toutes les fois qu'il en seroit repris.

Bei dem ähnlichen Charakter der Bestimmungen für die anderen Corporationen, bei der Schärfe, mit der überall rein locale Festsetzungen vortreten, darf man wohl auch von den Bauhandwerkern, insbesondere den Bildhauern, annehmen, dass ihnen um 1260 die Wanderlust abging, die spätere deutsche Bauarbeiter auszeichnet. Schon der Umstand, dass Jeder auf die Zunftordnungen einen Eid zu schwören hat, und dass die Obmänner (Prudhomes) im Namen des Königs ernannt wurden, lässt annehmen, dass die Zunftmitglieder sehr sesshaft waren.

Kurz, es scheint auch aus diesen Règlements begreiflich zu werden, dass sich in Frankreich starke locale Strömungen bis ins letzte Drittel des XIII. Jahrhunderts halten.

Durch diesen Hinweis auf die starken localen Strömungen soll selbstverständlich nicht gesagt werden, dass gar keine Beziehungen zwischen den einzelnen Schulen bestehen. Einzelne Gruppen sind sicher ohne lebhaften Austausch der künstlerischen Kräfte mit anderen Gruppen gar nicht zu denken. Zwischen Chartres, Laôn und Paris hat am Anfang des XIII. Jahrhunderts gewiss ein reger Verkehr stattgefunden (so ist z. B., um von stilistischen Beziehungen zu schweigen, der Engel mit dem Uhrquadrant in Laôn nach dem Chartreser Vorbild gearbeitet und wird in Strassburg wieder nachgeahmt; die Marienscenen in den Bogenfeldern an allen vier Orten erinnern lebhaft an einander) aber es kommen Stile wie etwa der vom Südportal in Strassburg und der Bamberger gleichzeitig vor. Es soll hier nur darauf hingewiesen werden, dass es auch im Stilgebiet der Gothik unrichtig wäre, selbst bei scharfer Abgren-

zung desselben, etwa unter Abtrennung Burgund's und der Normandie allein nach stilistischen Indicien ohne genaueste Berücksichtigung des Entstehungsortes die zeitliche Stellung eines Bildwerkes zu bestimmen, mit anderen Worten aus allen Schulen der Isle de France, der Champagne und der Piccardie eine gemeinsame Entwicklungsreihe zu construiren. Man muss also auch hier zunächst darauf verzichten, eine Theorie aufzustellen, sondern von Fall zu Fall das Werden der einzelnen Schule unter einem eigenen Gesichtspunkt betrachten.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Gothik ausserhalb Frankreich's sich von Anfang an allen localisirenden Bestrebungen entgegenstellt. Sie tritt als fremde Kunst auf und ihre Vertreter haben als Weitgereiste von Anfang an einen universellen Charakter.

Die Wirkung auf die Constitution der Bau-Corporationen konnte nicht ausbleiben. Die „Hütte" musste entgegen den übrigen Künsten Sorge tragen für die Verbreitung der fremden Bauart, für die Erlangung von Kräften, die in Frankreich selbst gearbeitet hatten. Diese Bemühungen der sich jetzt bildenden Bauhütten scheint nun ein Passus wiederzuspiegeln der sonst allerdings ziemlich unlauteren Quelle des Constitutionsbuches der Loge Archimedes zu Altenburg: Dort wird nämlich berichtet, dass im Jahre 1275, also kurz nachdem die Stadt Strassburg sich in den Besitz der Münsterfabrik gesetzt hatte: Magister Erwin „eine befreite Maurerei" „um deswillen errichtet habe, damit es bei dem Bau um desto ordentlicher zugehen und die weitere Zuziehung geschickter Baumeister und Steinmetzen erleichtert werden möge".

Dass das Eindringen der fremden Formen diese (vermeintlich „Germanische") Wandertendenz in die englischen und deutschen Hütten gebracht habe, wird um so wahrscheinlicher, als sie sich nicht in Frankreich findet. Hier bleiben noch im XIV. Jahrhundert Steinmetzen und Maurer in der Reihe der königlichen Zünfte und die Meisterschaft wird wie früher im Namen des Königs durch den Stadtvorstand vergeben.

Gleichzeitig mit der Wandertendenz scheint aber nun in Deutschland eingetreten zu sein, was man fälschlicherweise von den heimischen romanischen Sculptoren und von den französischen Ymagiers voraussetzt: Sie scheinen in den Steinmetzhütten aufzugehen. Bald erscheinen auch an den Bildwerken Steinmetzzeichen (Nürnberg St Lorenz Westportal). Das organische Decorations-Element, besonders das figürliche, tritt ganz in den Hintergrund zu Gunsten des anorganischen, architektonischen. Die Bildhauerkunst wurde Handwerk.

Während der gothischen Baukunst der Meinungsaustausch in hohem Grade förderlich wurde, der durch das systematische Wandern durch die Steinmetzentage und durch alles andere was die Centralisirung der Hütten im Gefolge hatte, entstand, ist er der Plastik schädlich. Es bildet sich ein unindividueller routinirter Stil aus, der allerdings die Vorstellung rechtfertigt, welche man von der deutschen gothischen Plastik hat, die aber nicht auf die französischen gothischen Werke übertragen werden darf.

Man übersah vollkommen, dass in der französischen Hochgothik die verschiedensten Stile nebeneinander existiren. Darum glaubte man bis heute die realistischen Werke in Naumburg als ungothisch, man setzte hinzu als unfranzösisch — als romanisch — als deutsch bezeichnen zu müssen. Unter diesen Gesichtspunkten ist auch Weber, der nun von der französischen Gothik eingenommen war, zu verstehen, wenn er die Naumburger Werke den „ritterlichen", „idealen", „höfischen", einfach den gothischen Bambergern entgegensetzte als deutsch, als die Werke eines getreuen Chronisten und einfachen Kopfes, der das „hausbackene Geschlecht" „der sächsischen Burgherren schildert, schlicht und recht wie sie waren."

So häufig von den wenigen Quellen auf die Monumente selbst in Vorstehendem übergegangen wurde, so scheint doch soviel aus ihnen hervorzugehen, dass vielseitig gebildete Künstler nicht mehr wie früher die Regel, sondern eine Ausnahme bildeten und dass die Bildhauerkunst in Frankreich von Leuten ausgeübt wurde, welche nicht mit den Steinmetzen, wohl aber mit den Malern und Kleinplastikern in engem Contact blieben. Ihre Repräsentanten in Deutschland scheinen allerdings wirthschaftlich und ihren Arbeitsprincipien nach bald nach dem Eindringen der Gothik unter den Steinmetzen gesucht werden zu müssen.

Ueber die Berufung von Bildhauern nach Deutschland selbst ist nun garnichts urkundlich bekannt.

Die Urkunde über Canterbury spricht von Bildhauern, „die zusammen gekommen waren", offenbar nachdem der französische Architekt seine Arbeiten begonnen hatte. Dieser Fall mag z. B. in Trier vorliegen, worauf ein ander Mal zurückgegriffen sein mag. Interessant ist, dass Wilhelm von Sens den Bildhauern Formen übergiebt „Formas ad lapides formandos hisqui convenerant sculptoribus tradidit".

Der andere Fall, wo der Baumeister mit einem ganzen Trupp — 20 Arbeitern — berufen wurde, ist für den Bau der Kirche von Upsala überliefert. Ob Bildhauer unter ihnen waren, erfahren wir aber auch hier nicht. 1284 schicken die schwedischen Studenten in Paris einen Steinmetzen, Stephan Bonneuil, mit 10 Meistern und 10 Lehrlingen nach Upsala „pour faire l'église".

Bezeichnend für die Wichtigkeit, welche die Zunftordnungen erlangt hatten, ist es, dass selbst bei dieser Expedition ins Ausland der Grundsatz maassgebend blieb für die Meister: „nus ne puet avoir en leur mestier que I aprentis".

Es schweigt also bis heute die schriftliche Ueberlieferung von dem Einfliessen der französischen Kunstpraxis nach Deutschland.

Aber eine Dichtung scheint uns wenigstens den Eindruck aufbewahrt zu haben, welchen der Bilderreichthum der französischen Kathedralen auf die Phantasie des Deutschen ausgeübt hat: es ist die Schilderung des Grâltempels im jüngeren Titurel des Albrecht von Scharffenberg (um 1270)

der vermuthlich an Notre Dame in Reims in seinen begeisterten Versen sich erinnert.

> Uber âl die pfîler obene ergraben und ergozzen
> vil engel hôch se lobene als sie vom himmel waeren dar geschozzen
> in vrönder vluge und alsô lachebaere
> daz nâch ein waleis tumbe gesworn het daz er bî lebene waere
> vil bilde in grozem werde ergozzen ergraben erhowen,
> als es der künic begerde cruzifixus und nâch unser vrosewen
> von hoher kunst mit rîcher kost gereinet
> daz ich da prufens mus gedagen; in han mich solcher künste niht
> vereinet.

Urkundliches über Friedrich Pacher.

Von **Robert Stiassny.**

Der zünftige Kunstbetrieb des Mittelalters hatte es bekanntlich mit sich gebracht, dass wie andere bürgerliche Gewerbe auch die Künstlerberufe häufig in einer Familie forterbten. Die Zunftordnung begünstigte eben in jeder Hinsicht das Zunftkind. Lehrzeit und Lehrgeld wurden dem Jungen, der des Handwerks Gerechtigkeit hatte, verkürzt und ermässigt und die Wittwe des Zunftgenossen behielt das Meisterrecht, bis der Sohn oder Tochtermann sich in das Geschäft des Vaters setzte. Daher die zahlreichen Künstlerfamilien, die vielen Malersippen, namentlich in den nördlichen Ländern. In der Werkstatt und Schule der älteren deutschen Meister begegnen wir wiederholt Angehörigen gleichen Namens, auf deren, nicht selten in unverdientes Dunkel gehüllte Existenz der Widerschein dieses Namens als einziger Lichtstrahl fällt. Die eigentliche Kräftevertheilung in den spätmittelalterlichen Malerwerkstätten entzieht sich ja zumeist näherer Nachprüfung. Wo hörte die Meisterarbeit auf, wo fing die Gesellenhilfe an in einer Zeit, die den Begriff des künstlerischen Eigenthumes fast noch gar nicht kannte? Haben wir nicht Beispiele genug dafür, dass Unternehmer gelegentlich ihnen ebenbürtige, wo nicht überlegene Mitarbeiter beschäftigten? Fertige Künstler, die nur der Zunftschluss, die Sitte des Numerus clausus der stadtbefugten Gewerbe, von der Führung einer eigenen Firma vorläufig ausschloss. Verbanden sich nicht öfters zwei oder mehrere berufsverwandte Meister zur gemeinsamen Ausführung eines grösseren oder drängenden Auftrages? Diese, für das Verständniss spätgotischer Kunstübung so wichtigen Fragen haben eine befriedigende Lösung noch immer nicht gefunden. Sie erschweren im besonderen Maasse die genaue Umgrenzung der Thätigkeit, und damit die artistische Würdigung Michael Pacher's. Pacher und seine Werkstatt ist ein Schlagwort, ein Deck- und Sammelname geworden für die Leistungen fast einer ganzen Generation tiroler Künstler.

Unter ihnen nimmt Friedrich Pacher, als muthmasslich naher Anverwandter Michael Pacher's und als halbwegs greifbare Persönlichkeit, unser Interesse zunächst in Anspruch. Denn ein inschriftlich gesichertes Werk seiner Hand ist auf uns gekommen, das Bild der Taufe Christi von 1483

im Clerical-Seminar zu Freising. Ein Vergleich mit diesem, leider zweimal unglücklich restaurirten Gemälde hat mit Recht dazu geführt, in ihm einen der Miturheber der Flügelbilder des St. Wolfganger Altars zu erkennen. Sein übriger Anteil an der beträchtlichen Zahl südtiroler Malereien, die in den Kreis der Pacher'schen Kunst gehören, ist bisher noch nicht reinlich ausgeschieden worden. Soviel steht jedoch schon fest, dass Friedrich keine schöpferische Begabung vom Schlage Michael's gewesen ist. Neben der durchgehenden Anlehnung an dessen Stil verrathen die ihm beizuschreibenden Wolfganger Altarpartien — im Landschaftlichen namentlich und im stimmungsvollen Ausdruck einzelner Köpfe — ein bemerkenswertes Talent. Die holzmässig harte Formgebung und die bunte, lackartige Färbung seiner Gestalten zeigen ihn aber andererseits noch ganz befangen in provinziellem Herkommen, in den Gewohnheiten der tiroler Fassmalerei, die er auch an oberitalienischen Vorbildern nur wenig abgeschliffen hat. Gerade diese umgebrochene Stammesart macht jedoch aus Friedrich Pacher eine richtige Charakterfigur seines Standes in Südtirol und als geschätzter Localmeister tritt er uns auch in urkundlichen Aufzeichnungen entgegen. Daneben deuten die angesehene sociale Stellung, das gedeihliche Hauswesen, zu denen er es gebracht, auf einen gewandten, geschäftsklugen, auch im practischen Leben bewährten Mann.

In den Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1859 (S. 223 f.) und 1866 (S. XLVI f.) haben J. Sighart und J. A. Messmer die ersten spärlichen Nachrichten über Friedrich Pacher gegeben, die dann der verdiente Pacher-Biograph Gotthilf Dahlke im VIII. Bande des Repertoriums (1885) ergänzte. Hinzu kommen einige interessante Notizen, die v. Schönherr in seinen Urkunden-Auszügen aus dem Innsbrucker Stadthalterei-Archive 1884 im Jahrbuche des Wiener Hofmuseums veröffentlicht hatte und die bisher unverwerthet geblieben sind. Dieses zerstreute Material gewinnt nun, obschon es noch lange nicht zu einem wirklichen Lebensbilde ausreicht, an Klarheit und Zusammenhang durch die folgenden neuen Ermittelungen aus den Archiven zu Bruneck, Brixen und Innsbruck.

Die Anwesenheit eines „Fridrich“ oder „Fridreich“ Pacher („Pachl“), „Friedrich maler“ oder „maister Fridreich“ in Bruneck hatte Dahlke an der Hand städtischer Schriftstücke für die Jahre 1478 bis 1501 nachgewiesen. Es sind hauptsächlich das „Raitbuch“ (Rechnungsbuch) und das Urbar (Grundbuch) der Frauenkirche und des Spitales, die neben mehreren Einzelurkunden in Betracht kommen. Die Stadtkirche zu U. L. Frau wie das in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts gestiftete Spital, ein gut bewidmetes Pfründnerhaus, hatten nach der Sitte der Zeit verschiedene Einnahmen aus Zehnten, „Gülten“ (Abgaben, Renten), und Pachtschillingen von geschenkten Häusern und Grundstücken. Zu der Rechnungsablegung der Kirchpröbste, die alljährlich zwischen Weihnachten und Lichtmess erfolgte, fanden sich unter anderen Rathsfreunden auch Michael und Friedrich Pacher häufig als Zeugen auf dem Stadthause ein. In der Zeit von 1489—1492 war Friedrich Pacher selbst Kirchen-

pfleger. Er besass ein eigenes „haus, hofstatt und garten“ — die heutige No. 108 der Stadtgasse —, auf die er in den Jahren 1490 und 1493 Hypotheken in der Höhe von 15 und 60 Mark gegen Jahreszinsen von 5 Pfund und 20 Pfund Berner (denarii veronenses) aufnahm. Weil nun als Inhaber dieses Hauses seit 1501 ein Hans Pacher erscheint, versetzte Dahlke Friedrich's Tod in dieses oder das verwichene Jahr — eine Annahme, in der ihn auch die Erwähnung eines als Richter bezeichneten Friedrich Pacher unter den Zeugen des Jahres 1503 nicht irre machte. Er erklärte sie durch eine Verwechselung mit Friedrich Lebenpacher, der 1507—1508 das Richteramt von Bruneck verwaltet hat. Thatsächlich waren aber Friedrich Pacher und Friedrich Lebenpacher — worauf ich schon in der „Deutschen Rundschau“ 1897, S. 435 hinzuweisen Gelegenheit hatte — eine und dieselbe Person.

Friedrich Pacher tritt nämlich bereits im Jahre 1501 auch unter dem Namen Lebenpacher auf. Vielleicht hatte er sein Haus deshalb an Hans Pacher überlassen, weil er zur Zeit sich nicht in Bruneck aufhielt, sondern in dem Nachbardorfe Utenheim, am Eingang des Tauferer Thales, dessen Schloss und Gericht König Maximilian I., nachdem er es im Jahre 1500 von dem letzten Grafen von Görz geerbt, dem Bischof Melchior von Brixen verkauft hatte. Am 7. November 1501 entbietet die landesfürstliche Regierung „Fridrichen Pächler, maler zu Utnheim“ auf „Mittwoch vor St. Elisabeth“ (17. Nov.) nach Innsbruck zur Begutachtung einer ungenannten Arbeit, die für den König ausgeführt worden war. Eine weitere Aufschreibung im Innsbrucker Archive vom 24. d. M. verbucht die durch diese Expertise verursachten Auslagen. Für „zerung hieher und widerumb anhaim, als er auf eruorderung etlich arbeit besicht hat auch für sein müe versaumbnus“ werden dem „Fridrichen Lebnpacher, maler zu Brauneggen“ 7 fl. 1 Pfund 8 kr. vergütet. Es unterliegt daher keinem Zweifel, dass in beiden Einträgen der nämliche, wohl nur vorübergehend nach Utenheim verzogene Brunecker Künstler gemeint ist, der der Innsbrucker Kammer offenbar schon wohl bekannt war. Die Berufung erscheint um so ehrenvoller, als gleichzeitig der Domprobst Doctor Hans Greudner zu Brixen, Mitglied der von Maximilian 1490 eingesetzten Landesregierung, ersucht worden war, zwei der verständigsten und besten Meister, die sich unter den Malern von Brixen befänden, in dieser Angelegenheit nach Innsbruck zu senden. Dritthalb Jahre später finden wir Friedrich Pacher, alias Lebenpacher, abermals in Diensten Maximilian's thätig. Dieser hatte die berühmten Wandgemälde auf Schloss Runkelstein bei Bozen, die seinen romantisch-ritterlichen Sinn so sehr erfreuten — die „guten alten ystori“ nennt er sie in seinem Gedenkbuche — im Jahre 1503 durch Jörg Kölderer aus Innsbruck „vernewen“ lassen. Der sonst recht brauchbare, 1507 zum Hofmaler, später zum Hofbaumeister beförderte Künstler scheint jedoch der Aufgabe nicht gewachsen gewesen zu sein. Am 19. April 1504 beauftragt nun Maximilian „Friedrich Lebenpacher, Maler, sich mit zwei verständigen Meistern oder Gesellen seines Hand-

werkes zum Hauptmann Hansen Abenstorfer in Bozen zu verfügen, um etlich Gemäl und Arbeit, die dieser ihm auf Schloss Runkelstein zeigen würde, zu besichtigen und zu bewerthen. Die Schätzung dieser Arbeit durch ihn und die Anderen möge er in Schrift stellen und diese dem Amtmann übergeben, der auch ihm und seinen Begleitern die Zehrung zahlen werde.“ Zu einem weiteren Schritte als zur „Beschauung“ der Gemälde ist es jedoch damals nicht gekommen. Erst 1508 wird der Maler Marx Reichlich, damals in Salzburg wohnhaft, mit der Fortsetzung und Vollendung der Restaurationsarbeiten auf Runkelstein betraut (D. v. Schönherr, Das Schloss Runkelstein bei Bozen. Innsbr. 1876, S. 30. — Derselbe, Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des a. h. Kaiserhauses Bd. II, Regest. 674—676, 736, 737, Bd. III, Reg. 2615).

Ungleich nähere Beziehungen als zum Insbrucker Hofe unterhielt aber Friedrich Pacher zur Residenz seines unmittelbaren Landesherrn, der Hauptstadt seiner engeren Heimat, dem bischöflichen Brixen. Denn zum Territorium des Hochstiftes, das einst mit dem unteren Inn- und Eisackgebiet fast die ganze Grafschaft Pusterthal umfasst hatte, gehörte damals als einer der letzten Reste der ausgedehnten Herrschaft noch Bruneck. Durch die häufigen Jahrmärkte und den im XV. Jahrhunderte ungemein regen Durchzugshandel von Venedig über das Ampezzo und den Brenner nach Südwestdeutschland war der Mittelpunkt des Oberpuster- oder Rienzthales ein wohlhabendes Landstädtchen geworden. Dennoch leuchtet es ein, dass Brunecker Werkleute fortlaufende Beschäftigung in erster Linie in der nahen Metropole gesucht und gefunden haben werden. Vor den Thoren Brixen's lag zudem die reiche und kunstfreundliche Augustiner-Probstei Neustift, die bis 1511 das Archidiaconat über das Pusterthal innehatte. Zwischen den um die Wende des XV. Jahrhunderts in Brixen und Neustift entstandenen Malereien und dem Pacher'schen Stil besteht denn ein unverkennbarer Zusammenhang, den H. Semper in einer grundlegenden Studie aufgedeckt hat (Ferdinandeums-Zeitschrift, 1891). Wahrscheinlich sind die Pacher aus der Brixener Schule hervorgegangen und auf alle Fälle haben sie dort selbst Schule gemacht. Während aber Michael Pacher als alpiner Wanderkünstler von weitem Ruf bald im Süden, bald im Norden des Gebirges thätig ist, bald in Bozen, bald in Salzburg Altäre baut, bleibt — wenigstens zu dessen Lebzeiten — Friedrich's Wirksamkeit vorzugsweise auf die Brixener Gegend beschränkt.

Gleich seine einzige beglaubigte Arbeit, die „Taufe Christi“ in Freising, hat er für eine Kirche der Bischofsstadt ausgeführt, für die Kapelle des hl. Geistspitales in Brixen, deren Nebenpatron der Täufer war. Eine Inschrift auf der Rückseite der Tafel besagt zum Schluss: „Factumque est hoc opus subsidio fidelium et expensis hospitalis per manus Friderici Pacher opidani in Brunegk completumque est in vigilia pascae anno 1483.“ Der Nachdruck, mit dem die Eigenhändigkeit betont wird, lässt darauf schliessen, dass der Maler Friedrich nicht mehr blosser Mithelfer Michael's war, sondern eine eigene Werkstatt aufgethan hatte, die an

Aufträgen keinen Mangel litt. Seine Vermögensverhältnisse waren dementsprechend geordnetere als die vieler tiroler Handwerksgenossen, deren Namen uns nur aus Gnadengesuchen, Schuldbriefen und Gerichtsprotocollen bekannt werden. In der nämlichen Osterwoche 1483, in der das genannte Altargemälde zur Aufstellung gelangte, erwirbt er einen kleinen Grundbesitz in der Nähe von Bruneck. Bischof Georg II. Golsner (1464 bis 1489) verleiht ihm nämlich am 4. April als Lehenträger der Wittwe Barbara Gebhart in Bruneck das einstige „Krellenlehen“ bei Dietenheim. (Innsbr. Statthalterei-Archiv, Brixener Lehenbuch II, fol. 363 verso.) Eine wichtigere Mittheilung bringt dasselbe Lehenbuch in einem Urlaubbrief, den Bischof Georg am 6. Juni (Montag nach St. Erasmustag) 1485 dem „getrewen Fridrichen Pacher, vnserm burger zu Braunegkn anstat Dorotheen, weilant Micheln Odenhauser tochter, seiner hausfrawn“ für die Lehen, die dieser nach dem Tode ihres Vaters anheimgefallen, ausstellt. Das Schriftstück ist überschrieben: „Fridrichen Pacher, maler ze Brauneckgen Vrlaubbrief“ (ebd. II,, fol. 398 v.). Es handelt sich jedoch nicht um Grundstücke, sondern nur um Zehnten von verschiedenen Ackergütern in der Nähe Brixen's und Neustift's, deren jährliches Gesammterträgniss auf nicht höher als auf beiläufig 7 Star veranschlagt wird (1 Star = $^1/_2$ Wiener, $^1/_7$ bayerischen Metzen). Michael Oedenhauser „von der Newstifft“, der Schwiegervater Friedrich's, hatte schon früher zweimal, in den Jahren 1453 und 1473, die Belehnung als Zehentherr dieser Liegenschaften empfangen (ebd. I, 2. Abth. fol. 56 v. und II, fol. 125). Dem Eidam wird nun der Nutzgenuss des Erbes seiner Frau schon jetzt bewilligt, obwohl die nominelle Uebertragung erst ein Jahr später stattfinden sollte und auf den Tag genau — am 6. Juni 1486 — thatsächlich stattgefunden hat (ebd. II, 412 v.), Eine neuerliche Belehnung Friedrich's erfolgte sodann nach dem Regierungsantritt des Bischofs Melchior von Meckau (1489—1509) am 18. März 1490 (ebd. III, 1. Abth. fol. 73 und fol. 115). Zwei Jahre später veräussert das Ehepaar diese Einkünfte an Hieronymus Seriant in Neustift, der am 23. November 1492 mit ihnen belehnt wird (ebd. III, 1. Abth., fol. 143 v.).

Wir erfahren also, dass Friedrich Pacher — der als hausgesessener Bürger von Bruneck nach der Stadtordnung aus dem Jahre 1460 verehelicht sein musste — die Tochter eines bemittelten Neustifters heimgeführt hatte. Offenbar verkehrte er in Brixen und Neustift so häufig, dass man ihn schon zu den Brixener Künstlern rechnete.

Auch der Bischof dürfte seinen Lehensmann persönlich kennen gelernt haben. Denn spätestens im Jahre 1503 bestellt er ihn zum Stadtrichter von Bruneck. Dieser Functionair, der bloss die Localpolizei ausübte und den bischöflichen Regierungsbeamten, dem Burggrafen und dem Amtmann, unterstand, brauchte kein rechtskundiger Mann zu sein. Wohl aber war es gewöhnlich eine Vertrauensperson der Gemeinde, die zu dem mit einträglichen Sporteln verbundenen Ehrenamte, das als Vorstufe der Bürgermeisterwürde galt, berufen wurde (Zingerle u. Egger, Die Tirolischen

Weisthümer, IV. Theil, 1. Hälfte, Wien 1888, S. 469, Note). Schon 1489 hatte Friedrich Pacher den Rechnungsabschluss der Kirchpröbste an der Spitze der Revisoren als Verweser des Gerichtes („anstat des gerichts“) unterzeichnet. 1503 und 1504, 1507 und 1508 ist er nun urkundlich selbst als Richter bezeugt. Mehrere dienstliche Zuschriften, die er in dieser Eigenschaft empfangen und deren Concepte den Registraturbüchern des fürstbischöflichen Hofarchivs zu Brixen einverleibt sind, bestätigen neuerdings, dass er mit Friedrich Lebenpacher identisch gewesen. Denn diese Sendschreiben sind in den Jahren 1503 und 1504 noch regelmässig an „Fridrichen Pacher, richter zu Brauneck“ gerichtet — eine Adresse, die auch 1508, auf einem Geschäftsbrief vom 3. August, wiederkehrt. Zwei andere Missive aus demselben Jahre 1508 — vom 25. Januar und vom 22. Dezember — tragen dagegen die Aufschrift: „Fridreichen Lebenpacher statrichter zu Brauneggen“. Mit diesem seinem letzten Amtsjahre verschwindet Friedrich Pacher, genannt Lebenpacher. Am 13. October 1508 wohnt er noch einer Rathssitzung bei; am 9. Februar 1509 erscheint an seiner Stelle Ludwig Ochs als Stadtrichter in den Rathsprotocollen. Die Annahme wird daher kaum fehlgehen, dass er in der Zwischenzeit, wahrscheinlich Anfangs 1509, verstorben sei.

Den Vulgärnamen Lebenpacher dürfte er aus einem äusseren Anlasse erhalten haben, wohl schon geraume Zeit, bevor er in den Acten Verwendung findet. Am Nächsten läge es, an einen Hausnamen zu denken, den der Volksmund auf den Besitzer übertragen. „Lebn“, „leben“ ist nämlich die tirolische Dialectform für Löwen. Nun führt aber die Behausung, in deren Besitz wir Friedrich's Wittwe Dorothea in den Jahren 1514 und 1516 antreffen, die Bezeichnung; „Spiesshauss“ oder „vom Spiessen“, wie aus zwei mir von Herrn Bürgermeister Jos. Mayr mitgetheilten Stiftungsurkunden und aus mehreren Kaufbriefen in dem 1539 abgeschlossenen Stockurbar von Bruneck ersichtlich ist. Auf alle Fälle hatte das Beiwort Lebenpacher einen ähnlichen Ursprung und war bestimmt, den Träger von andern Pachers zu unterscheiden. Denn der Geschlechtsname Pacher — auch Pachler, Pächler, Pachl, heute Bacher geschrieben — ist viel verbreitet nicht nur in Tirol, sondern in den östlichen Alpen überhaupt. An mehreren „Pacherhöfen“, südlich vom Brenner: im Thale Lüsen, bei Vahrn oberhalb Brixen, im Dorfe Neustift haftet er noch in seiner ursprünglichen Bedeutung als Ortsbezeichnung (am Bache). Aus dem Weiler Elves, im Mittelgebirge zwischen Neustift und Brixen, stammte Abt Leonhard, genannt Pacher (nach Anderen: Naffner oder Waffner), der dem Augustinerkloster Neustift 1467—1483 vorgestanden hat (J. Chr. Mitterrutzner, Catalogus Canonicorum S. Aug. Neocellae, Brixen 1876, p. 26 f.). In der Nähe von Bruneck waren die Pacher „von Rasen“, die Pacher „zu Stephansdorf“, die Pacher „zu Onach“ begütert — möglicherweise Zweige unserer Künstlerfamilie, deren Genealogie sich auf Grund des vorhandenen Quellen-Materiales leider nicht mit Sicherheit feststellen lässt.

Nach Dahlke's Vorgang spricht man Friedrich Pacher allgemein als Bruder Michael's an — eine Vermuthung, die Vieles für sich hat, vorerst aber nur eine Vermuthung bleibt. Zusammen genannt, und zwar ohne Angabe des Verwandtschaftsgrades, werden sie nur ein einziges Mal, im Jahre 1492, als Michael bei der Kirchprobstraitung Friedrich's Zeugenschaft leistet und dieser unter den an das Spital abgelieferten Zehnten auch solche ausweist, die „der Michel Pacher nitt ingenomen hat.“ Michael wird schon 1467 urkundlich als Meister erwähnt und führt im Jahre 1471, in dem wegen des Altares für die Pfarrkirche in Gries mit ihm abgeschlossenen Contracte, die stehende Titulatur des Zunftbürgers „ehrbarer und weiser“, während Friedrich 1478 überhaupt zum ersten Mal auftaucht. Er dürfte daher der Jüngere, nicht, wie man gewöhnlich voraussetzt, der Aeltere von Beiden gewesen und zunächst als Geselle in der Werkstatt seines Verwandten eingestanden sein. Am St. Wolfganger Altare (1477 bis 1481) hatte Friedrich offenbar als Hauptgehilfe mitgearbeitet und nach den Anordnungen des leitenden Künstlers mindestens vier von den mittleren Flügelbildern vollendet, wahrscheinlich aber auch an einigen anderen mit Hand angelegt. Aus der Inschrift der Freisinger „Taufe“ geht hervor, dass er sich bald darauf selbstständig gemacht hatte. Von Fall zu Fall bediente sich aber Michael Pacher auch fernerhin seines Beistandes, wie denn, nach Semper's Nachweis (Oberbayerisches Archiv, 1896, S. 514f.), an dem um 1490 von ihm in den Brixener Dom gelieferten Kirchenväter-Altar die Rückseitenbilder der Flügel — sie befinden sich heute in der Augsburger Galerie — von Friedrich gemalt worden sind. Zur Ausführung seines letzten grösseren Auftrages, des Marienschreines für die Salzburger Pfarrkirche, über dem er im Spätsommer 1498 gestorben, scheint der Altmeister den Genossen jedoch nicht mehr herangezogen zu haben. Wenigstens ist von ihm nicht die Rede in der Generalquittung der Erben vom Jahre 1502 über die für diesen Altar nach und nach ausbezahlten Lohnbeträge.

Wohl aber ging der künstlerische Name Michael's nach dessen Tode auf Friedrich über und als der nunmehrige Senior des Hauses geniesst er im Anfang des XVI. Jahrhunderts den Ruf eines der besten und verständigsten Meister im Lande. Als er 1501 und 1504 im Regierungsauftrage jene Schätzungen vornahm, war er wohl schon bei Jahren. Dass seine materielle Lage andauernd eine günstige blieb, ergiebt sich daraus, dass er seiner Wittwe das schon erwähnte Spiesshaus hinterliess. „In der oberen Zeil“, nur zwei Nummern abwärts von dem früheren Heim Friedrich's gelegen, trägt es gegenwärtig die No. 106 des Katasters. Als nächste Eigenthümerin des Spiesshauses verzeichnet das Stockurbar von 1539 die Wittwe eines Hans Pacher. Dieser war daher, allem Anscheine nach, ein Sohn Friedrich's, dem nach dem Ableben der Mutter das väterliche Anwesen erblich zugefallen war. Von 1514 ab können wir Hans Pacher, der gelegentlich einer Waldvertheilung zwischen dem Stifte Sonnenburg und dem Orte Pflaurenz im Jahre 1525 unter den Zeugen

als Goldschmied und Bürger zu Bruneck aufgeführt wird, urkundlich verfolgen. Wie den Vater finden wir ihn häufig in Gemeindeämtern thätig: als Viertelmeister (Bezirksvorsteher), Steuerherr, Kirchprobst und Rathsmitglied nimmt er an der Stadtverwaltung Theil, um 1428 als „verwalter bürgermeisters“, also Bürgermeister-Stellvertreter, das Zeitliche zu segnen. Ob mit seinem Tode der Mannsstamm der Pacher erloschen ist, wie Dahlke meinte, ist noch die Frage. Vielleicht waren ein Hausbesitzer Vincenz Lebenpacher, der unter den Brunecker Honoratioren 1526—1542 begegnet, und ein 1540 genannter Hayd Lebenpacher ebenfalls Nachkommen Friedrich's.

Als das wichtigste Glied der Familie nach Michael und Friedrich empfiehlt sich schliesslich unserer Beachtung noch der Maler Hans Pacher, der gleichzeitig mit Beiden in Bruneck nachweisbar ist. Dahlke hatte ihn für ihren dritten Bruder und — jedenfalls irrthümlich — für den Vater des Goldschmiedes gehalten. Das Kirchenpflegbuch erwähnt 1487 zum ersten Mal den „mayster Hansl maler“, anlässlich der Bezahlung einer untergeordneten decorativen Arbeit, der Ausbesserung der Requisiten des Ostergrabes in der Spitalkirche, die er in Gemeinschaft mit einem Tischler 1484 oder 1485 besorgt hatte. 1501 wird, wie wir schon gehört, das vormals Friedrich Pacher'sche Haus sein Eigen, für das er dann bis 1507 den Zins von 20 Pfund Bernern an die Frauenkirche und das Spital entrichtet. Zwei Jahre später ist er nicht mehr am Leben, denn bis 1515 zinst für das Haus ein Martin Schneider. Dieser war vermuthlich der Vormund der minderjährigen Erben Hans Pacher's, die von 1517 ab selbst ihrer Verpflichtung nachkommen. Da die Urbare und Rechnungshefte der Kirchpröpste aus den nächstfolgenden Jahren im Brunecker Archiv leider nicht mehr vorhanden sind, erfährt man erst aus dem Urbarbuch von 1539, dass das Haus bald darauf zweimal die Hand gewechselt hat; denn der damalige Besitzer, der Kürschner Blasius Budina, hatte es schon von Michael Mairhofer gekauft.

Damit ist die Ueberlieferung von Hans Pacher dem Aelteren erschöpft — sein Andenken scheint bis auf den Namen verschollen. Und doch lockt gerade dieser Name, unter dem Nachlass der Pacherschule nach Proben seiner Kunstfertigkeit sich umzusehen. Denn dass er bei dem berühmten Familienhaupte in die Lehre gegangen, auch ein künstlerischer Verwandter Michael's gewesen, ist mehr wie wahrscheinlich. Nach dessen Tode mag er mit Friedrich in ein näheres Geschäftsverhältniss getreten sein. Gewiss war es kein Zufall, dass, als Friedrich 1501 seinen Sitz zeitweilig nach Utenheim verlegte, dessen Haus und Grundstück in Bruneck an ihn gekommen ist. Aus der gothischen Margarethenkirche in Utenheim, die 1772 abgebrannt, stammt nun die bekannte Altartafel mit der Darstellung der thronenden Maria zwischen Margaretha und Barbara in der Sammlung Vintler zu Bruneck. Dahlke hatte sie im Repertorium (VIII, 32) und in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission (N. F. IX., p. LVII) veröffentlicht und als Jugendwerk Michael Pacher's besprochen —

eine Bestimmung, der Janitschek in seiner Geschichte der Deutschen Malerei und im Repertorium (XVI, 120f.) beigetreten ist. In der That trägt das sorgsam durchgeführte, vorzüglich erhaltene Bild unverkennbar den Pacher'schen Familiencharakter. In den achtziger oder neunziger Jahren des XV. Jahrhunderts, in die seine Entstehung frühestens versetzt werden kann, waren jedoch Michael Pacher's Auffassung und Malweise bereits weit vorgeschrittener und reifer. Ebenso fehlen die speciellen Stileigenthümlichkeiten Friedrich's, dessen Autorschaft durch die äusseren Umstände nahegelegt wäre. So ist es geboten, das Utenheimer Gemälde auf einen anderen vertrauten Jünger des Brunecker Meisters zurückzuführen, als der Hans Pacher an erster Stelle in Frage kommt. In dieser Hypothese bestärkt uns eine Bildergruppe in der Sammlung des Klosters Neustift, die Semper zusammengestellt und neuerdings mit vollem Rechte dem Urheber der Utenheimer Tafel zugetheilt hat. (Die Brixener Malerschulen, Sonderdruck aus der Ferdinandeums-Zeitschrift 1891, S. 96f. — Oberbayer. Archiv. 1896, S. 436.) Ein mächtiges Sippenbild mit der Zurückweisung des Opfers Joachim's auf der Rückseite war ursprünglich vielleicht das Mittelstück eines Annenaltares, der nach den in der Bibliothek des Klosters aufbewahrten Annalen desselben — einer Handschrift des XVII. Jahrhunderts — im Chore der Kirche schon 1453 geweiht worden war; der alte Altaraufsatz konnte ja um die Wende des Jahrhunderts durch einen neuen Flügelaltar ersetzt worden sein. Von einem zweiten, dem hl. Augustinus gewidmeten Altare, sind die auseinandergesägten Doppelflügel mit acht Scenen aus dem Leben des Stiftspatrones vorhanden, zu denen eine jetzt im Münchener National-Museum befindliche Predella mit den Brustbildern des hl. Augustin und der hl. Monica gehörte (früher Erdgeschoss, No. 27; Photographie von C. Teufel, No. 1201). Sicher von derselben Hand ist ferner ein Semper unbekannt gebliebenes Flügelgemälde im Besitze der Frau Seeböck zu Bruneck, das die hh. Sebastian und Florian in ganzer Figur zeigt.

Der Maler dieser Tafeln war eine ungleich stärkere und feinere Individualität, als Friedrich Pacher. Von der noch etwas einförmigen Charakteristik und dem blumigen, in der Art der älteren Pusterthaler Schule gestimmten Colorit des Utenheimer Bildes entwickelt er sich in den Neustifter Altären zu einer Kraft und Energie des Ausdruckes, einer Monumentalität in der Schilderung, einer tiefen, gesättigten Färbung, die unmittelbar an Michael Pacher heranreichen. Damit würde stimmen, dass Hans Pacher, seinem späten Auftreten nach zu urtheilen, offenbar der Jüngste der drei Maler der Familie gewesen ist.

In den Neustifter Bildern erinnern denn auch einzelne Typen auffällig an einen anderen, noch in das XVI. Jahrhundert hineinlebenden Pacher-Schüler, den Monogrammisten M. R., dessen Identität mit dem oben erwähnten, vom Innsbrucker Hofe beschäftigten Marx Reichlich kaum einen Zweifel leidet (vgl. Semper, Brix. Malerschulen, S. 75 f.). Auch der Meister M. R. arbeitete für Neustift — von einem dortigen Marienaltare

rühren seine 1502 datirten Bilder in der Augsburger und Schleissheimer Galerie her — und stand mit Friedrich Pacher in Fühlung; wenigstens ist die Vermuthung begründet, dass ihm auf dessen Vorschlag im Jahre 1508 die Erneuerung der Runkelsteiner Fresken übertragen wurde. Ja, es fehlt nicht an Anzeichen, dass er schon am Salzburger Altare Michael Pacher's betheiligt gewesen. — Neben dem Meister M. R. kommt in Brixener Urkunden aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts mehrfach ein Maler Claus vor, wohl derselbe, von dem es in den Rechnungen der Bozener Pfarrkirche 1486—1487 heisst: „So hab ich lassenn maister Clawsenn maler entwerffen vnnser frawen bild zu einem mawer pild darumb geben hat Gerstl gemacht 3lb." (Spornberger, Geschichte der Pfarrkirche von Bozen, Boz. 1894, S. 67.) Dieses Mauerbild ist in freilich arg beschädigtem Zustande erhalten: es ist die Madonna neben dem Südportal (der „Löwenthüre") der Bozener Pfarrkirche, die sog. „Plapper-Maria", ein hochbedeutendes, zuerst von R. Vischer (Studien zur Kunstgeschichte, S. 447 f.) in seinem Werthe erkanntes Wandgemälde, das nur ein naher Kunstgenosse Michael Pacher's geschaffen haben kann. Maler Claus, dessen Namen wir in Rechnungen der Kirche zu Velthurns bei Brixen noch im Jahre 1504 antreffen (Atz, Der Kunstfreund, N. F. X., 37) hatte seinen Weg gewiss durch die Werkstatt des Brunecker Meisters genommen, vielleicht als Gehilfe an dem von Pacher 1481—1483 für die Bozener Pfarrkirche ausgeführten, im XVII. Jahrhunderte abgetragenen Altare mitgewirkt. Die letzte Zahlung für diese Tafel empfing Meister Michael — nach der Kirchprobstrechnung im Bozener Stadtarchive — im Beisein desselben Sigmund Gerstl (Gerstlein), der bald darauf, als Bürgermeister von Bozen, das ebengenannte Marienbild gestiftet hatte. Dieses Fresco beweist nun nicht nur einen engen Schulzusammenhang zwischen den Malern Claus und Marx Reichlich. Es lässt auch die Theilnahme Beider an einem hervorragenden Spätwerke der Pacher'schen Werkstatt, den Malereien des Welsberger Bildstöckls vermuthen, die 1882 durch das Hochwasser zerstört, kürzlich eine leider wenig stilgerechte Wiederherstellung erfahren haben.

So drängt Alles zu dem Schlusse, dass die jüngere Pacher-Schule sich um den Maler des Utenheimer Bildes — nach obiger Combination Hans Pacher also — gruppirt habe, wie der Hauptvertreter der älteren Friedrich Pacher gewesen. Während dieser ein tüchtiger, conservativer Durchschnittskünstler in den Traditionen der spätgothischen tiroler Malerei, in denen er aufgewachsen, beharrte, haben die Jungen die Richtung des Meisters, unter stärkerer Kreuzung mit italienischen Einflüssen, weiter entwickelt und als die wahren Erben seines Talentes in das neue Jahrhundert hinübergeführt. Mehr wie bisher wird man sie daher zu berücksichtigen haben bei dem Versuche, die Künstlerpersönlichkeit Michael Pacher's aus dem Collectivbegriff der Seinen herauszusondern.

Wien, Dez. 1899.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1898—1899.

(Schluss.)

III.

Deutschland und Oesterreich.

a) Katakomben und altchristliche Gräberwelt. Die Erforschung der römischen Katakomben konnte, nach Lage der Dinge, keine bedeutenderen neuen Resultate aufweisen. Indessen hat die „Römische Quartalschrift“ fortgefahren, werthvolle Beiträge nach dieser Richtung zu bringen. In Jahrg. XII, 42 bespricht De Waal die bekannte Inschrift am S. Priscilla (j. Lateran, abgeb. De Rossi Omaggio Taf. XVIII), LVMENA PAX TECVMFI, welche auf eine Philumena gedeutet wurde, eine angebliche Martyrin des III.—IV. Jahrh. und deren Reliquien als Corpo santo 1815 nach Mugnano bei Neapel übertragen wurden. Es wird festgestellt, dass jeder Grund fehlt, die Inschrift auf eine Martyrin zu beziehen; sie gehört in die erste Hälfte des II. Jahrh. — Eb. 280 berichtet Marucchi über Ausgrabungen in S. Domitilla und die Grabschrift des *Gelasius exorcista,* sowie das Graffito mit der Dedication *Domino Sancto Eulalio presbytero,* weiter über Funde in dem Coemeterium ad duas Lauros; 288 Orsi über Grabstätten in Licodea Eubea (Prov. Catania). — 334 f. und XIII 1 f. sehr dankenswerthe epigraphische Funde aus den Jahren 1838 bis 81, welche De Waal aus den Acten des Cardinal-Vicariates in Rom mittheilt; z. B. ein Spieltisch mit der Formel *leva te cito, vici te;* die Inschrift eines Findelkindes: SIMPLICIA ALVMNO·SVO QVEM AMAVIT TENERITER QVI VIXIT ANN V ET M VIII DIES XXIII VERNACVLVS BEBECE: das letzte Wort geht auf die ersten Lesübungen des Abcschützen; XIII, 2 die Formel *redempto,* 4: *qui vixit mecum faciens annis . . .;* 8 *defunctus;* 9 *Rapetica medicus civis Hispanus* (= De Rossi Inscr. I u. 375). — Weit bedeutsamer sind die Mittheilungen Strzygowski's über christliche Denkmäler Aegypten's (XII 1 f.). Es konnten sechs Monumente zusammengestellt werden: 1. Das Steinrelief der Sammlung Goleni-

scheff; 2. der Elfenbeinkamm von Antinoë; 3. das Inschriftenrelief von al-Mu'allaka in Kasr es-Samaa; 4. das Christustäfelchen aus Elephantine; 5. die Holzwand in al-Mu'allaka in Kasr es-Samaa mit Christus und der Verkündigung; 6. ebenda die Holzthüre von der griechischen Georgskirche. Herr Prof. Strzygowski stellt als Ergebniss der Untersuchung folgende sechs Punkte auf: 1. dass Aegypten am Beginn der christlichen Zeit sich in den Bahnen der spätrömischen Reichskunst befand; 2. dass es mit Syrien Hand in Hand zu gehen scheint; 3. dass schon im VI. Jahrh. Byzantinisch und Syro-Aegyptisch nicht in allen Fällen klar zu scheiden sind; 4. dass Aegypten in der Zeit nach Justinian die Wege des Byzantinismus geht und dass die christliche Kunst später im Ornamentalen dem Arabischen unterliegt; 5. dass zu allen Zeiten in der christlichen Kunst Aegypten's das Orantenmotiv und die Bogenumrahmung auffallend beliebt gewesen sind; endlich 6. dass sich auf dem Gebiete der figuralen Plastik von einem Hervortreten national koptischer Elemente nicht reden lässt. Die weitere Untersuchung über den Unterschied von Syrisch, Aegyptisch und Byzantinisch behält sich Herr Strzygowski für eine andere Gelegenheit vor. In diesen Sätzen constatire ich mit Genugthuung eine sehr starke, wenn nicht vollständige Annäherung an meinen Standpunkt in Bezug auf diese Dinge, und ich freue mich insbesondere, die früher beliebte Zusammenwerfung von Alexandrinisch, Syrisch, Byzantinisch, die ich stets bekämpft habe, jetzt auch von Herrn Strzygowski aufgegeben zu sehen. So beginnt also die Verlegenheitsetikette „Byzantinisch“, mit der bisher in Ermangelung eines Bessern einige dunkle Jahrhunderte zugeklebt waren, sich wirklich abzulösen. Offen bleibt noch die Frage der frühesten Anfänge christlicher Kunst und Allegoristik in Alexandrien, wo m. E. nach der Ausgang der gesammten Kunst der alten Christenheit zu suchen ist und wo dieselbe wahrscheinlich vor dem III. Jahrh. einen specifisch hellenistischen, erst später dem römischen Einfluss weichenden Charakter hatte.

Eb. XIII 17 erörtert Marucchi die Vorläufer der heutigen Cultores Martyrum im XVI. und XVII. Jahrh. — 23 Wilpert die Mater Ecclesia in der Barberinischen Exultatrolle (mit guter Abb.); 24 de Waal die Iuno pronuba auf einem christlichen Sarkophag des Camposanto. — 77 E. Wüscher-Becchi über den Ursprung der päpstlichen Tiara (regnum) und der bischöflichen Mitra. Der dankenswerthe Artikel führt die päpstliche Tiara auf den nationalen Pileus zurück und lässt, gewiss mit Recht, die Haube des jüdischen Hohepriesters, den Mitznephet, nur als indirectes Vorbild gelten. Auffallender Weise ist E. Müntz' Studie über den Gegenstand ebenso bei Seite gelassen, wie jeder Versuch unterbleibt, die Entwickelung des Regnum bezw. des Triregnum in ihren Zusammenhang mit der Entstehung und Ausgestaltung der päpstlichen Gewalt und der päpstlichen Universalmonarchie zu bringen. — 109 f. untersucht Hans Graeven die Darstellung des h. Marcus in Rom und in der Pentapolis, zunächst im Anschluss an die Elfenbeinplatten in London

(South-Kensington) und Mailand, überhaupt an acht Elfenbeinplatten, von welchen der Verf. annimmt, dass sie zusammengehörten und die Kathedra des h. Marcus in Grado schmückten. — Derselbe auf dem Gebiet der Elfenbeinsculptur so hochcompetente Gelehrte beschäftigt sich anderwärts (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. 1899, XVIII, Hft. I) mit jener byzantinischen Renaissance des IX.—XI. Jahrh., welche sich in der Elfenbeinschnitzerei documentirt und dabei antike Vorbilder benutzt: ich glaube in dieser Studie eine sehr beachtenswerthe Stütze für meine Ansicht betr. die Nachbildung antiker Vorlagen in der Buchmalerei (Psalter. Paris. 139. Vatic. Reg. Christ. 1, 381 u. s. f. Gesch. d. Christl. Kunst I, 570 f.) finden zu dürfen. — Ueberaus dankenswerth ist dann die von Graeven unternommene Sammlung frühchristlicher und mittelalterlicher Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung (Serie I. Aus Sammlungen in England, 71 Stücke), Rom 1898 (im Selbstverlag des Herausgebers). Ich hätte nur gewünscht, dass jedem Blatt eine Bezeichnung und das Jahrh. auf der Vorder- statt auf der Rückseite gegeben wäre. Dann wäre durchaus wünschenswerth gewesen, dass die Photographien uns aufgezogen, nicht als kleine fliegende Blättchen geliefert würden. Möge das Unternehmen guten Fortgang haben.

Gegen die in unserem letzten Jahresbericht erwähnte Graeven'sche Kritik seiner „Altchristlichen Elfenbeinplastik" (Gött. Gel. Anz. 1897, Jan.) wendet sich Georg Stuhlfauth in einer beachtenswerthen Antikritik.[1]) — Demselben verdienten und für das christliche Alterthum begeisterten Forscher verdanken wir neue Erhebungen über altchristliche Denkmäler auf Malta und in Nordafrika.[2]) Sehr willkommen sind hier die Nachrichten über die so lange vernachlässigten Katakomben auf Malta, über das Musée des Bardo bei Tunis, das Musée S. Louis ebenda, die Basilika von Damus-el-Karita und ihre Marmorsculpturen.

Monographische Abhandlungen brachten uns De Waal (über die figürlichen Darstellungen auf altchristlichen Lampen)[3]), H. Matthaei über die Todtenmahldarstellungen,[4]) H. Vopel über die altchristlichen Goldgläser.[5]) Die aus der Schule V. Schultze's in Greifswald hervorgegangene

[1]) Stuhlfauth, Georg, Kritik einer Kritik. Ein kleiner Beitrag zur christlichen Archäologie. Leipzig 1898. Fork.

[2]) Ders., Bemerkungen von einer christlich-archäologischen Studienreise nach Malta und Nordafrika (Mitth. des K. Deutschen Arch. Instituts. Rom 1898. Bd. XIII).

[3]) De Waal, Die figürlichen Darstellungen auf altchristlichen Lampen (Compte-rendu du 4ième Congrès scientifique internat. des Catholiques tenu à Fribourg, Suisse 1897). Frib. e. S. 1898.

[4]) Matthaei, Herm., Die Todtenmahldarstellungen in der altchristlichen Kunst. (Erlangener Diss.) Magdeb. 1899.

[5]) Vopel, Herm., Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitr. zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte (Joh. Ficker Archäol. Stud. V). Freib. i. B. u. Lpz. 1899.

Dissertation Matthaei's ist eine sehr achtbare, von guter Orientirung zeugende Arbeit; sie will die in den Katakomben uns begegnenden Darstellungen von Mahlzeiten wesentlich als Erinnerungen an den Brauch des privaten Todtenmahles auffassen, welche Ansicht mit Geschick vertheidigt wird. — Nicht minderes Lob verdient die sehr sorgsame und eine kritische Uebersicht des gesammten Materials gewährende Studie Vopel's über die Fondi d'oro. — Studniczka's prächtiger Vortrag über die Siegesgöttin (Lpz. 1898) darf auch für die christliche Archäologie nicht ausser Acht gelassen werden. — Aus der Röm. Quartalschrift sind noch nachzutragen: XIII 127: Vinc. Strazzulla über ein sicilisch-byzantinisches Diptychon (ich würde es lieber ein Enkolpion nennen) aus Cefalù (XII. Jahrh.). — 1387. Herm. Rollet über eine der Sammlung Tob. Biehler in Wien angehörende Gemme mit dem Triumph eines römischen Kaisers, dem das Labarum mit dem constantinischen Monogramm vorgetragen wird, und in welchem Herr Rollet Constantius (II) sieht. Vielleicht geht die Darstellung auf den Triumph des Letztern nach Besiegung des Vetrario und Magnentius (340). — 141 f. De Waal publicirt ein Enkolpium aus dem Museo des Camposanto mit dem roh gearbeiteten Kopf einer Privatperson. Das ovale Medaillon ist in das constantinische Monogramm hineingestellt; es dürfte der Mitte des IV. Jahrh. angehören. — Eb. 142 theilt De Waal eine afrikanische Lampe mit den Kundschaftern und der Traube mit.

Eine neue Ansicht über das berühmte Spottcrucifix vom Palatin trägt Richard Wünsch vor.[6]) Sie berührt sich mit derjenigen, welche Jos. Haupt vor 22 Jahren ausgesprochen hat und welche ich s. Z. zu wiederholten Malen bekämpft habe. Auch Wünsch sieht in dem Graffito keine eigentliche Darstellung des gekreuzigten Christus, sondern ein Symbol aus dem Gedankenkreise der sethianischen Gnosis, und er findet den Beweis dafür in dem neben dem Eselskopfe des Gekreuzigten stehenden Y. Dieses Zeichen war bisher nicht erklärt worden: es ist, sagt Wünsch S. 112, dasselbe, welches sich auf unseren Tafeln rechts vom Eselskopfe des Typhon-Seth findet, und, wie oben ausgeführt, auf seine Macht über die Wege der Unterwelt hinweist. Dieses Y aber ist natürlich ein geheimes Cultzeichen, nur dem Eingeweihten bekannt und verständlich, (Y war der bekannte pythagoräische Buchstabe, das Symbol der Wege in der Unterwelt; Dieterich, Nekyia, S. 192); ein Spötter aber würde sich nie die Mühe gegeben haben, solch einzelnes Zeichen, das seinem Spotte an Schärfe nichts hinzufügen konnte, anzubringen. Die Identification von Christus und Typhon ist also thatsächlich einmal vollzogen worden und hatte für die damalige Zeit ebensowenig Bedenken, als z. B. die Gleichsetzung des Heilandes mit dem hundsköpfigen Anubis, die uns öfter begegnet (Dieterich, Pap. mag., p. 767. King, The Gnostics, p. 91. Keim, Rom und das Christenthum, S. 353).

Wünsch's Deductionen sind fast überzeugend; ich sehe auch, dass

---

[6]) Wünsch, Rich., Sethianische Verfluchungstafeln aus Rom. Lpz. 1898.

ein so guter Kenner altchristlicher Dinge wie Weyman (A. Z. 1898, Beil. No. 284) sich ihnen angeschlossen hat. Gleichwohl dürfte über diesen Gegenstand das letzte Wort noch nicht gesprochen sein. Aegyptische Denkmäler bringen vielleicht noch weitere Aufklärungen. Zu beachten wären aber auch gewisse obscöne Verhöhnungen, von denen mir ein s. Z. von Ernst Renan aus Phönicien mitgebrachtes, im Pariser Cabinet des médailles bewahrtes und bisher nie publicirtes Exemplar bekannt ist.

Damit komme ich zu dem wichtigsten Beitrag, den das ablaufende Jahr der altchristlichen Iconographie gebracht hat: v. Dobschütz's Untersuchungen über das Christusbild. [7]) Nicht dasjenige, welches uns die erhaltenen abendländischen wie byzantinischen echten Denkmäler des Alterthums aufweisen, sondern dasjenige der Legende ist der Vorwurf dieses Werkes. Der Verfasser geht von den himmelentstammten Götterbildern der Griechen aus, um das Aufkommen des Bilderdienstes innerhalb der Christenheit, dann die s. g. Acheropoïiten (nicht von Menschenhand gefertigten Bilder Christi), also vorzüglich das Bild von Kamuliana, das von Edessa, das Veronicabild u. a. zu studiren. Die archäologisch-kunstgeschichtliche Betrachtung tritt in Folge der Beiseitelassung der Denkmäler ganz in den Hintergrund, es ist wesentlich eine litterargeschichtlich-kritische Untersuchung, mit der wir es zu thun haben. Gegen die theologische Auffassung des Verfassers hätte ich manches zu erinnern; nicht minder gegen die Form der Darstellung, die sehr an Uebersichtlichkeit zu wünschen lässt und für ein grösseres Publicum so gut wie ungeniessbar ist. Um so grössere Anerkennung verdient der Kern des Buches, das sowohl durch die unsäglich fleissige Zusammenstellung des weithin zerstreuten Stoffes als durch die sichere Handhabung der litterarischen Kritik eine Leistung ersten Ranges geworden ist und dessen jeder, welcher auf diesem Gebiete arbeitet, sich mit grösstem Danke gegen den Verfasser bedienen wird. Die einen ganzen Band füllenden Beilagen, Excerpte aus den alten und mittelalterlichen Schriftstellern, bilden ein hochwillkommenes Urkundenbuch, dessen Text mit äusserster philologischer Sorgfalt behandelt ist.

Für unsere Kenntniss der altchristlichen Buchmalerei ist, nach Wirkhoff's glänzender Ausgabe der Wiener Genesishs., ein neuer wichtiger Schritt durch die erste gute Ausgabe des Codex Rossanensis geschehen. [8]) Die Streitigkeiten, welche zwischen Stadt, Kapitel und Erzbischof wegen des Eigenthumsrechtes an dieser Handschrift schwebten,

---

[7]) Dobschütz, Ernst von, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (in Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Litteratur, herausgeg. von O. v. Gebhardt und Ad. Harnack. N. F. III, Heft 1—4 = XVIII 1—4 d. gg. Folge). Leipz. 1899. 2 Bde.

[8]) Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschrift in Rossano. Nach photographischen Aufnahmen herausgegeben von Arthur Haseloff. Berl. u. Lpz. 1898.

machten lange Jahre hindurch die Erlangung einer guten photographischen Wiedergabe desselben unmöglich; weder mir noch meinem Freunde Venturi war es s. Z. gestattet, eine solche herstellen zu lassen. Endlich verschaffte der hochselige Cardinal Hohenlohe Herrn Haseloff die Erlaubniss zur Reproduction der Hs., bezw. deren Miniaturen, die uns nun in vorzüglichen Phototypien vorliegen. Eine Menge von Fragen, welche die frühere, so ungenügende Publication der Herren v. Gebhardt und Harnack mit ihren einfachen, damals nur ermöglichten Umrissformen ganz offen liess, kann jetzt erst mit einiger Aussicht auf Erfolg in Angriff genommen werden.

Es ist kein Zweifel, dass der von Herrn Haseloff gelieferte Commentar eine Reihe dieser Fragen ihrer Erledigung zugeführt, andere wenigstens gefördert hat. Ich freue mich, z. B. die von mir stets als gänzlich unhaltbar erklärte Datirung v. Funk's zurückgewiesen zu sehen. Prof. v. Funk behauptet bekanntlich mit Berufung auf einen spanischen Concilsbeschluss des IX. Jahrh., die Abendmahlsscene (Taf. VI) könne wegen des in ihr angeblich auftretenden Ritus der Spendung der Eucharistie nicht vor dem VIII.—IX. Jahrh. gemalt sein; damit würde die Datirung der ganzen Handschrift um etwa drei Jahrhunderte herabgerückt. Herr Haseloff bestreitet aber gewiss mit Recht, dass das Brot, wie Funk will, dem Apostel in den Mund gelegt werde und constatirt auch hier den altchristlichen Ritus, wonach dem Communicirenden die sacra species auf die Hand gelegt werde. Er hätte aber auch hinzufügen dürfen, dass der von Funk angerufene Canon der Synode von Corduba dasjenige nicht beweist, wofür er angerufen wird. Auf anderen Punkten kann ich mich mit den Ausführungen Haseloff's durchaus nicht einverstanden erklären; so wenn er gegen den von mir vermutheten alexandrinischen Ursprung der Hs. polemisirt (p. 116f.) und sich für die ganz verunglückte Hypothese einer Entstehung derselben in Süditalien, wo es im VI. Jahrh. absolut kein geistiges und artistisches Leben mehr gab, erwärmt. Natürlich ebenso, wenn er meine Ansicht über den Charakter der Wandgemälde in S. Angelo in Formis als einfach abgethan hinstellt. So einfach, wie sich Herr Haseloff es offenbar vorstellt, liegen diese Probleme doch nicht, und dass auch Andere dieser Ansicht sind, dürfte derselbe aus Émile Bertaux's Santa Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli, Nap. 1899, p. 89 ersehen. Ich gehe heute auf diese Dinge nicht näher ein, weil ich, sei es in der zweiten Auflage meiner „Geschichte der Christlichen Kunst“, sei es in einem eigenen Aufsatz, aufzuweisen gedenke, mit welcher Oberflächlichkeit der Kampf für den absolut byzantinischen Charakter der Malereien in S. Angelo mir gegenüber geführt worden ist.

Im Uebrigen wäre es thöricht, nicht anzuerkennen, wie viel neue Gesichtspunkte durch die neuesten Verhandlungen über die byzantinische Frage gewonnen worden sind. Ich meine damit vor Allem den Aufsatz, welchen das Repertorium (XXI 1 f., 95 f.) aus Anlass des Erscheinens meiner Geschichte der „Christlichen Kunst“ (II[1]) aus der Feder Eduard

Dobbert's gebracht hat. Ich kann den Namen des so früh Dahingeschiedenen hier nicht nennen, ohne der langjährigen freundschaftlichen Beziehungen zu gedenken, welche mich mit diesem als Gelehrten und als Charakter gleich ausgezeichneten, edlen Manne verbunden haben. Unser Dissens über die byzantinische Frage hat daran nie etwas geändert: seine Polemik war allezeit ein Muster von Vornehmheit und Sachlichkeit. Auch da, wo ich verschiedener Ansicht war, hatte ich stets die Fülle seines Wissens, die Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit seiner Forschung zu bewundern. Wenn ich oben von der Oberflächlichkeit der gegen meine Beurtheilung der Fresken von S. Angelo vorgebrachten Argumente sprach, so kehrt sich diese Bemerkung nicht gegen Dobbert persönlich, wohl aber gegen eine Methode, welche an den schwerwiegenden Argumenten völlig vorbeigleitet, wie sie durch bestimmte Thatsachen der allgemeinen Kirchen- und Culturgeschichte, insbesondere der Liturgie an die Hand gegeben werden. Ich werde das s. Z. im Detail nachweisen. Was die byzantinische Frage im Allgemeinen anlangt, so hat Dobbert (a. a. O. p. 21) selbst anerkannt, dass die Differenz unserer Auffassung keine so beträchtliche ist wie sie schien, und dass sie sich zum grossen Theil völlig lösen würde, wenn man sich über die Termini verständigte. Die oben vorgelegten Ausführungen Strzygowski's bewegen sich in derselben Richtung.

Die Frage, in wie weit der Byzantinismus Invasionen in das Gebiet der abendländischen Kunst vollführt hat, hat Dr. Graeven, ebenfalls im Repertorium (XXI 28 f.), durch seine überaus anziehende Studie über die Vorlagen des Utrechtspsalters gefördert, indem er den Nachweis unternahm, dass auch dieser auf byzantinischen Vorlagen beruht.

Ausser der neuen Ausgabe des Codex Rossanensis haben wir einen weiteren überaus werthvollen Beitrag zur Geschichte der ältesten christlichen Buchmalerei zu verzeichnen: Victor Schultze's kostbare Ausgabe Quedlinburger Itala-Miniaturen.[9]) Ich habe früher schon, nachdem Mülverstedt zuerst 1874, dann Lüdtke 1877 auf sie aufmerksam gemacht, an diesem Orte die Hoffnung ausgesprochen, dass diese Fragmente endlich bekannt gemacht würden: jetzt liegen sie in einer musterhaften Publication vor. Es sind 5 Pergamentblätter, welche Bruchstücke der Itala aus Lib. Reg., d. i. I Sam. und I Kön.) bieten; vier Bl. haben Miniaturen. Die Hs. dürfte durch einen der sächsischen Kaiser aus Italien mitgebracht und dem Stift zu Quedlinburg geschenkt worden sein. Die Paläographie der Hs. weist auf das IV. Jahrh. hin, und auch von Seiten der kunstgeschichtlichen Kritik wird diese Datirung unterstützt. Dem Charakter nach spiegeln die Malereien die Kunst des römischen

[9]) Die Quedlinburger Itala-Miniaturen der Kgl. Bibliothek in Berlin. Fragmente der ältesten christlichen Buchmalerei, herausgegeben von Dr. Victor Schultze, Prof. a. d. Universität Greifswald. Mit 7 Tafeln und 8 Textbildern. München 1898. Osc. Beck.

Westens ab. Die dargestellten Sujets sind: I. Bl.: 1. Samuel und Saul (I. Sam. 10, 2); 2. Die drei Männer an der Eiche Thabor (I. Sam. 10, 3); 3. Zusammentreffen Saul's mit den Propheten (I. Sam. 10, S. 10); 4. Saul wird durch Samuel dem Volke vorgestellt (I. Sam. 10, 17). — II. Bl.: 1. Samuel fährt auf dem Wagen zu Saul (I. Sam. 15, 2); 2. Samuel theilt Saul seine Verwerfung mit (eb. v. 27); 3. Samuel lässt sich durch den König zurückhalten (eb. v. 30); 4. Samuel und Agag (eb. v. 33). — III. Bl.: 1. Fragmentarische Scene, die an II. Sam. 3, 12 oder II. Sam. 2, 24 denken lässt; 2. Abner (II. Sam. 3, 17); 3. Abner und Joel (II. Sam. 3, 23); 4. Begräbniss Abner's (II. Sam. 3, 31). — IV. Bl.: 1. Sendung Salomo's an den König Hiram (I. Kön. 5, 2—9); 2. Tempelbau (I. Kön. 8, 1). — V. Bl. nur Text.

Gegenüber diesen bedeutsamen wissenschaftlichen Arbeiten stellt sich die neueste Veröffentlichung des P. Beissel vorzugsweise als eine auf die Vulgarisation der neuern Forschung ausgehende Schrift dar.[10]) Sie behandelt die altchristlichen Grabmäler, die altchristliche Basilika, die Anfänge der christlichen Malerei in den Katakomben, die altchristlichen Mosaiken in Rom und Ravenna, das Mobiliar der römischen Basiliken und deren Verzierung mit edeln Metallen, die Auschmückung der Basiliken mit Webereien und Stickereien, die altchristlichen Taufkirchen, die päpstliche Messe im VIII. Jahrh. Die Mehrzahl dieser Aufsätze ist bereits in der „Laacher Stimme" und der „Zeitschrift für Christl. Kunst" erschienen und s. Z. hier angezeigt worden. Am werthvollsten sind die liturgischen Abschnitte und diejenigen über die Mosaiken und die Ausstellung der Basiliken; die 200 Abbildungen sind zum weitaus grössten Theil aus meinen Publicationen herausgenommen.

Keine neuen Aufschlüsse bringt die mehr kirchenpolitisch als archäologisch angelegte Studie Ludwig's Keller's über die Accademia Romana.[11]) Von sonstigen kleineren Arbeiten sei auf die pietätvolle Charakteristik Ferdinand Piper's durch Heinrich Bergner,[12]) auf K. Künstle's Aufsatz über die Passiones[13]), auf Adolf Hasenclever's Fortsetzung seiner Bilder aus der Geschichte und Kunst des Christenthums[14]) hingewiesen. Das letzterwähnte Bändchen geht freilich hauptsächlich auf die Kunst der Reformation und des Protestantismus ein.

---

[10]) Beissel, Steph., S. J., Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien. Freib. i. Br. Herder 1899.

[11]) Keller, Ludw., Die römische Akademie und die altchristlichen Katakomben im Zeitalter der Renaissance (Vortr. u. Aufs. aus der Comenius-Gesellschaft VII, 3), Berl. 1899.

[12]) In: Monatsschrift f. Gottesdienst und kirchl. Kunst, h. von Spitta und Swed, Göttg. 1898, III. Jahrg. No. 1.

[13]) Histor. Jahrbuch 1899, 426f.

[14]) Hasenclever, Ad., Aus Geschichte und Kunst des Christenthums. I—II. Berl. 1890—98.

Die „Römischen Mosaiken“ des Herrn Georg Evers[15]) sind eine zwar auch frühchristliche Denkmäler in Betracht ziehende, aber rein populäre und wissenschaftlich bedeutungslose, der Reiselitteratur einzuordnende Schrift.

Schliesslich bleibt noch eines eben erst ausgegebenen neuesten, umfangreichen Beitrages zur Archäologie der ersten christlichen Jahrhunderte zu gedenken. Es ist C. M. Kaufmann's Werk über die sepulcralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristenthums.[16]) Der Verfasser untersucht zunächst das, was er die Vita-beata-Idee der Antike nennt, Elysion und die Inseln der Seligen, und erläutert dann die Jenseitserwartungen der jungen Christenheit an der sepulcralen Paxformel, der Refrigeriumformel, den teleologischen Acclamationen, den Vorstellungen vom Paradies als einer Stätte des Lichtes; es werden dann weiter in diesem Zusammenhang die Aberkiosinschrift, andere Grabgedichte, die ikonographisch-plastischen Paradiesesdenkmäler, die Orantenbilder, der gute Hirt, die sog. Einführungs-, Aufnahme- und Krönungsdarstellungen, das Symbol des Schiffes, die Paradiesessymbolik ravennatischer und anderer Monumente, die Darstellungen des himmlischen Gastmahles, das Mahl der Vibia in der synkretistischen Katakombe an der Via Appia behandelt und als Endresultat herausgestellt, einmal, die volle Unabhängigkeit der christlichen Jenseitsterminologie von der paganen, die Basirung der altchristlichen Sepulcraltitel auf das Neue Testament, die absolute Sicherheit des Jenseitsbegriffes, die Unbekanntschaft der Grabschriften mit dem sog. Zwischenzustand, die Auffassung der jenseitigen Heilsgüter als freies Gnadengeschenk einerseits, als Gegenstand des diesseitigen Verdienstes anderseits; endlich treten hervor die Communio sanctorum, die Intercession der Heiligen, die Invocation derselben, und endlich der Umstand, dass die Häresieen an der Masse der christlichen Grabschriften fast spurlos vorübergehen.

Ich habe das umfangreiche, eine Fülle des interessantesten Materials bietende, auf fleissiger Arbeit beruhende Werk noch nicht in allen Einzelheiten prüfen können. Wie viele Probleme werden da berührt, wie viele Deutungen epigraphischer und ikonographischer Denkmäler gegeben, über welche ganze Bücher zu schreiben wären! Der Gesammteindruck, den ich von dem Werke habe, ist dieser: die Grundlegung der Arbeit war tiefer und breiter zu gestalten. Die Entwickelung des Unsterblichkeitsgedankens war an der Hand der heutigen vergleichenden Sprach- und Religionsforschung zunächst in den Religionssystemen Asien's und Aegypten's

---

[15]) Evers, Georg, Röm. Mosaiken. Rgsb. 1897.

[16]) Kaufmann, Carl Maria, Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristenthums. Beiträge zur Vita-Beata-Vorstellung der römischen Kaiserzeit mit besonderer Berücksichtigung der christlichen Jenseitshoffnungen. Mit 10 Taf. und 30 Abb. im Text. Mainz, Kirchheim 1900. 4⁰.

aufzuweisen;[17]) die Frage war zu beantworten, wie sich das Alte Testament dazu verhält. Es waren dann sehr eingehend der Gnosticismus, anderseits die hellenischen Mysterien zu studiren: das Verhältniss des epigraphischen Formulars bei den Christen zu demjenigen der Mysterien war doch jetzt ganz anders aufzufassen, was sich z. B. sofort bei der Aberkiosinschrift herausstellt, selbst wenn man ihren christlichen Charakter festhält. Es waren ferner jene Denkmäler samothrakischer Mysterien und diejenigen des gerade auf den Inseln des ägäischen Meeres zwischem dem II.—IV. Jahrh. weit verbreiteten aus jüdisch-syrisch-ägyptisch-hellenischen Elementen zusammengeschweissten Synkretismus zu berücksichtigen, deren epigraphischen und litterarischen Niederschlag zuerst Fr. Münter (Antiq. Abhandlungen, Kopenh. 1816, S. 181 f.) geprüft und den seither Niemand mehr systematisch bearbeitet hat. Endlich musste für Italien und Rom auf den Einfluss der etruskischen Vorstellungen eingegangen und das Wiederaufleben etruskischer Allegoristik in der kaiserlichen Zeit erörtert werden. Aus all' dem hätte sich ein wesentlich verschiedenes Bild gewinnen lassen. In der Durcharbeitung des Stoffes, auch der christlichen Denkmäler, könnte eine schärfere, concisere Methode herrschen, ebenso wünschte man Ausdruck und Sprache einfacher, klarer: gleich der erste Satz S. 3 ist von verzweifelter Construction. Mit dem Titel „Sepulcrale Jenseitsdenkmäler“ werden sich wohl die Grammatiker so wenig wie ich befreunden können.

Diese Bemerkungen sollen dem Werke keinen Abbruch thun. Es bildet eine Fundgrube brauchbaren und wichtigen Materials, hat manche Resultate in gründlicher Weise begründet und kann als ein sehr werthvoller Beitrag zur monumentalen Theologie bezeichnet werden, dem der Verfasser hoffentlich noch manche andere beifügt. Die Ausstattung und Illustration ist vorzüglich, der Preis sehr mässig (M. 15.)

Das Mosaik von Mâdebâ, das uns schon öfter hier beschäftigt hat, erfuhr inzwischen eine neue Bearbeitung durch Mommert, [18]) welcher seiner Studie, die auch die Grabkirche Constantin's umfasst, eine sehr gute Reproduction des Bildes mit der östlichen Seite der hl. Grabkirche beifügte. Einen erwünschten Bericht über die so hochinteressante Mosaikkarte verdanken wir Herrn A. Schultes. [19])

---

[17]) Einen Theil dieser Aufgabe will der Verf. in der Fortsetzung dieser Forschungen lösen, indem er zwei weitere Abtheilungen „über das Christenthum und die Archäologie der hephitisch-iranischen Völker“ und über die „monumentale Eschatologie der Aegypter und ihr Verhältniss zum Urchristenthum“ ankündigt. — Herr Kaufmann gab auch im „Katholik“ 1897, 385 f. einen Ueberblick über die Fortschritte der monumentalen Theologie auf dem Gebiete der christl.-archäol. Forschung.

[18]) Mommert in Mitth. u. Nachr. des deutschen Palästina-Vereins 1898. No. 1—2.

[19]) A. Schultes in Allg. Zeitg. 1899, Beil. u. 36.

b) Die Geschichte der liturgischen Gewänder erfuhr zwei jede in ihrer Art vorzügliche und allen Lobes werthe Beiträge durch die sich vielfach ergänzenden Arbeiten Wilpert's[20]) und Jos. Braun's, S. J.[21]), Der Erstere wendet sich in der Fortsetzung seines Capitolo gegen Diejenigen, welche den kirchlichen Ursprung des Palliums nicht gelten lassen wollen; in seiner kleineren Schrift resumirt er die Ergebnisse seiner Studien in einer mehr populären Weise. Braun nimmt diese so wenig wie ich unbesehen an. Ich verweise für die Sache auf das früher im Repertorium (XXII 123 f.) Gesagte und sehe von einer weiteren Discussion über die Sache ab.

c) Buchmalerei des Mittelalters, Den Einwirkungen des Byzantinismus auf die deutsche Malerei des XII. und XIII. Jahrhunderts ist in neuester Zeit vor Allem Haseloff[22]) nachgegangen: sein hervorragendes Werk über die thüringisch-sächsische Malerschule ist bereits an diesem Orte (Rep. XXI 391; vgl. dazu Weese, D. Litt.-Ztg. 1899, No. 50; Dobbert Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunsts. 1898, Heft 4) gewürdigt und im Allgemeinen als eine neue feste Grundlage für die Geschichte der Miniaturmalerei des XIII. Jahrhunderts, aber auch als wichtig für die in so engem Zusammenhang mit dieser stehende Wandmalerei erklärt worden. Man wird vor Allem anerkennen müssen, dass Haseloff's Buch einen aussergewöhnlich reichen und kritisch gesichteten Beitrag zur mittelalterlichen Ikonographie darstellt. Die Frage, ob wir, mitten im hohen Mittelalter, in ähnlicher Weise wie in dem byzantinisch-römischen Mosaikenstil, so hier eine fast zu gleichen Theilen aus abendländischen und byzantinischen Elementen sich zusammensetzende Kunst zu constatiren haben, ist durch diese Arbeit ihrer Lösung wesentlich näher gerückt, wenn auch vielleicht nicht völlig entschieden. Die Tendenz, das byzantinische Element in seiner Bedeutung und Einwirkung zu überschätzen, liegt jetzt unzweifelhaft in der Luft: sie wird noch längere Zeit vorherrschend bleiben und sicher manche wichtige und nützliche Beobachtung zu Tage fördern: das bleibende Resultat wird sich dann langsam von selber abheben.

In derselben Richtung und sicher mit vollem Erfolg bewegt sich E. Dobbert's Aufsatz über das Evangeliar im Rathhause zu Goslar, dessen Künstler wie kaum ein anderer beim Byzantinischen aus dem Vollen geschöpft hat.[23]) Weit weniger gilt das von dem Psalterium der hl. Elisabeth in Cividale (geschrieben in dem Thüringischen Kloster Rein-

---

[20]) Wilpert, Jos., Un Capitolo di Storia del Vestiario, parte II (L'Arte II 1 f.), Roma 1899. — Ders. Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten, vornehmlich nach den Katakomben-Malereien dargestellt. Mit 22 Seiten Abbildungen. Köln 1898. (Schr. d. Görres-Ges.)

[22]) Braun, Jos. S. J. Die pontificalen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Freib. i. Br. 1898.

[22]) Haseloff, Arthur. Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts (Studie zur Deutschen Kunstgeschichte IX). Strassb. 1897.

[23]) Dobbert, im Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. 1898, Heft 3—4.

hardsbrunn um 1200), dessen Miniaturen uns kürzlich Wlha in musterhaften photographischen Nachbildungen, mit Text von Prof. H. Swoboda, gebracht hat.[24]) Einen kulturgeschichtlich sehr werthvollen Beitrag zur Illustrationskunst des späteren Mittelalters liefern Heinrich Modern's Studien über die Zimmern'schen Handschriften der K. K. Hofbibliothek, welche auch für die Litteraturgeschichte Schwabens und des Schwarzwaldes zu beachten sind.[25]) Die verloren gegangene Handschrift der Herrad von Landsperg hat, hauptsächlich vom litteraturgeschichtlichen Standpunkt, der um die kirchliche Hymnologie hochverdiente Jesuit G. Dreves neuerdings untersucht.[26])

In diesem Zusammenhange sei auch eines modernsten Versuches in der Buchillustration gedacht, welchen uns die Münchener lebende Kunst zeigt. Der Historienmaler Ludwig Glötzle hat das Vater Unser in neun Zeichnungen illustrirt, welche uns in vorzüglich ausgeführten Heliogravüren vorliegen. Einen erläuternden Text dazu schrieb mein hochverehrter College Prof. Dr. Al. Knöpfler in München.[27]). Das Ganze ist eine achtenswerthe Leistung, die sich gewiss viele Freunde erwerben wird. Dem Archäologen wird freilich nicht entgehen, wie schwierig es auch hier war, ein ganz modernes künstlerisches Empfinden mit der Atmosphäre in Einklang zu bringen, aus der heraus das Gebet des Herrn gelehrt ward.

d) Wandmalerei des Mittelalters. Von den durch Herrn R. Borrmann unter Mitwirkung der Herren Kolb und Vorlaender herausgegebenen Aufnahmen[28]) brachten Lief. V und VI wieder eine Reihe in vorzüglichen Chromolithographien wiedergegebener Fresken aus Karlstein, Terlan, Burg Tirol, Brixen, Brandenburg a. d. H. (Mitte des XIII. Jahrh.), Schleswig, Weilheim, Worms (Chor der S. Martinskirche: Cyclus von Propheten und Aposteln; hochinteressantes Werk, von den Herausgebern — vielleicht etwas zu spät um 1265 gesetzt); Wienhausen bei Celle (prächtige Gewölbemalerei des beg. XIV. Jahrh.), Buechen, Lübeck, Kulmsee (Gewölbemalerei des XIV. Jahrh.), Brixen (Dom, Gewölbemalerei des Jacob Sunnter 1471), S. Jacobskirche bei Tramin. Man kann diesem für den

---

[24]) Miniaturen aus dem Psalterium der hl. Elisabeth, 54 photogr. Original-Aufnahmen von Josef Wlha, mit kritischem Text erläutert von Prof. Dr. Heinr. Swoboda. Wien 1898. 4⁰. Verlag von Jos. Wlha.

[25]) Modern, Heinr., Die Zimmern'schen Handschriften der K. K. Hofbibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ambraser Sammlung und der K. K. Hofbibliothek. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses. XX.) Wien 1899.

[26]) Dreves, G., in Ztschr. f. kath. Theologie, Innsbr. 1899, 632 f.

[27]) Das Vater Unser im Geiste der ältesten Kirchenväter, in Bild und Wort dargestellt von Ludwig Glötzle, Historienmaler in München, und Dr. Alois Knöpfler, Professor der Kirchengeschichte an der Universität München. Freib. i. Br. Herder. 1898.

[28]) Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland unter Mitwirkung von H. Kolb und O. Vorlaender, herausgegeben von Richard Borrmann, Reg.-Baumeister. Berl., Wasmuth 1897—99.

Unterricht namentlich sehr geeigneten Unternehmen nur besten Fortgang wünschen.

Die bedeutendste Entdeckung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Wandmalerei wird jedenfalls die Blosslegung der Fresken in der kleinen Kapelle zu Goldbach bei Ueberlingen sein. Zur Stunde sind wir noch mit der völligen Freilegung dieses Cyclus von zwölf Aposteln beschäftigt, dessen Publication sobald als thunlich, wohl noch im Jahre 1900, meinerseits, im Auftrage unserer Grossherzoglichen Regierung, erfolgen soll. Schon jetzt kann ich mittheilen, dass diese Wandmalereien genau dieselbe Schule, wenn nicht dieselbe Hand aufweisen, wie die s. Z. von mir herausgegebenen Fresken der S. Georgskirche auf der Reichenau, sodass wir in ihnen ein weiteres höchst wichtiges Document der spätkarolingisch-ottonischen Kunst zu begrüssen haben.

Eine über alles Lob erhabene, prächtige und in jeder Hinsicht hocherfreuliche Bereicherung dieses Themas schenkt uns Prof. Jos. Neuwirth in Wien in seiner Ausgabe der Wandgemälde im Kreuzgang des Emausklosters in Prag.[29]) Schon Schnaase hat diese Malereien, vielleicht das umfassendste Werk der Wandmalerei diesseits der Alpen, aus dem XIV. Jahrh. genannt. Ihre Entstehung setzt der Herausgeber gleich nach 1348, welches Jahr trotz der 1353 angebenden, aber wohl retouchirten Inschrift, festzuhalten ist als dasjenige, in welchem Kaiser Karl IV Bau und Ausschmückung dieser Claustra unternahm. Die costümliche Behandlung lässt darauf schliessen, dass der Abschluss der Malerei, noch unter die Regierungszeit Karl IV fällt. Die Auffassung und stilistische Behandlung entspricht derjenigen, welche sich aus dem Vergleiche anderer böhmischen Schöpfungen aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. nachweisen liess, doch konnte Prof. Neuwirth als Gesammtergebniss seiner Betrachtungen herausstellen, „dass die karolinische Kunstepoche in Böhmen nur wenige Werke entstehen gesehen, welche an Geschlossenheit eines bedeutenden Gedankeninhaltes sich mit den Prager Emauswandbildern messen können und denselben in künstlerisch so überaus beredter Weise zur Geltung zu bringen verstehen.“ Es sei noch bemerkt, dass ikonographisch die 99 Wandbilder des Kreuzganges von Emaus sich als eine Biblia picturata darstellen, in der durch Nebeneinanderstellung der betreffenden Sujets die Concordia Veteris et Novi Testamenti und der typologische Gedanke dargelegt ist. Sie reihen sich also jenen Cyclen ein, welche ich in meiner Christlichen Kunstgeschichte II, 1, S. 227 f. behandelt habe.

e) Teppichstickerei. Ein interessantes Denkmal des XVI. Jahrh. und der protestantischen Kunst publicirte Herr Prof. V. Schultze in

---

[29]) Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmen's, veröffentlicht von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen. — III. Jos. Neuwirth: Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag. Prag 1898. fol. Calve.

Greifswald in dem überaus reichen und kostbaren Croy-Teppich der dortigen Universität.[30]) Das Werk, 1554 ausgeführt, zeigt Luther auf der Kanzel, und vor dieser das sächsische Fürstenhaus, sodass die Stickerei sowohl als religionsgeschichtliche Urkunde wie als Denkmal der Portraitkunst des Cranach'schen Zeitalters in Betracht kommt. In den Köpfen tritt übrigens grosse Verschiedenheit der Typen auf, sodass anzunehmen ist, dass dem Künstler Vorlagen aus ganz verschiedenen Schulen, theils Dürer'scher theils Cranach'scher, vorschwebten.

f) Ikonographisches. Zu erwähnen wäre hier noch die Studie des Jesuiten Braun über das Paliotto zu Mailand;[31]) diejenige von Heinrich Bergner über den Lebensbaum (mit Wiedergabe der äusserst lehrreichen Giebelfelderbilder aus Gumperda und Elstertrebnitz),[32]) die neue Bearbeitung der 1843 zu Hannover erschienenen „Attribute der Heiligen" durch Herrn R. Pfleiderer in Ulm,[33]) welche den Wunsch nach einer wissenschaftlich befriedigenden „Ikonographie der Heiligen" im Mittelalter nicht unterdrücken lässt, endlich die allen Lernenden zu empfehlende Neubearbeitung des Otte'schen Archäologischen Katechismus[34]) durch Herrn Pfarrer Dr. H. Bergner. Der hochverdiente Herausgeber hat das nützliche Büchlein durch zwei neue Abschnitte über die Inschriften und den Bilderkreis vermehrt.

Es war ein an sich ganz glücklicher Gedanke, welchen Herr Jaro Springer ausführte, indem er das Leben Jesu in 36 Reproductionen nach den Stichen altdeutscher Meister den Gläubigen wieder vorführte.[35]) Der schöne Band, zu äusserst billigem Preise, empfiehlt sich als Geschenk für gläubige Christen wie für jeden Kunstfreund; ich hätte freilich eine etwas glücklichere Auswahl gewünscht und bin auch der Ansicht, dass die Wiedergabe den heutigen Mitteln der Reproduction entsprechender sein könnte.

g) Architektur. Einen wichtigen Fund frühchristlicher Zeit beschreibt Herr Bergrath Emanuel Riedl in Cilli (Celeja):[36]) es sind hier

---

[30]) Der Croy-Teppich der Königlichen Universität Greifswald, von Prof. Dr. Victor Schultze. Greifswald 1898.

[31]) Braun, S. J., Das Paliotto in S. Ambrogio zu Mailand (Stimmen aus Maria-Laach 1899, 8. Heft; (S. 255).

[32]) Bergner, Heinr. Der Lebensbaum (in Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst 1898, 333f.).

[33]) Die Attribute der Heiligen. Ein alphabetisches Nachschlagebuch zum Verständniss christlicher Kunstwerke, von Dr. Rud. Pfleiderer. Ulm 1898.

[34]) Otte, Heinr., Archäologischer Katechismus. Kurzer Unterricht in der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. Dritte Aufl., neu bearbeitet von Dr. Heinrich Bergner. Mit 137 Abb. im Text. Lpz. 1898.

[35]) Leben Jesu in Bildern alter Meister. Mit kunsthistorischer Einleitung herausgegeben von Professor Dr. Jaro Springer. Berlin, Fischer und Franke (1898).

[36]) Riedl, Em., Reste einer altchristlichen Basilika im Norden Celeja's (Mitth. d. K. K. Centr.-Comm. 1898).

seit 1897 Reste einer altchristlichen Basilika aufgelegt worden, von welcher im Wesentlichen die Umfassungsmauern der halbkreisförmigen Apside und ein schöner Mosaikboden erhalten sind. Man darf aus dem Vorhandenen auf ein Mittelschiff von 6,40 m Breite, auf eine Gesammtbreite von 13,00 m im Lichten schliessen. Das Mosaik umschliesst in schönen ornamentalen Umrahmungen 13 Inschriften; Widmungen ähnlicher Art, wie sie in Grado und Parenzo gefunden wurden und auf denen die Herstellung von so und so viel (Quadrat-) Fuss der musivischen Bodenfläche verzeichnet ist. Sie scheinen dem VI. Jahrhundert zu entstammen. Unter den hier auftretenden Personen sind Kirchendiener wie ein Iustinianus Diaconus, ein Leo [schol]asticus genannt; sehr eigenthümlich ist der Name Abrahasir.

Sehr anziehend und lehrreich sind die beiden Aufsätze, in denen die Herren Ernst Kalinka und Jos. Strzygowski uns die alte Metropole von Herakleia in Eregli (dem alten Perinth) an der Nordküste der Propontis schildern,[37] und insbesondere die von Prof. Strzygowski gegebenen Ausführungen über die verschiedenen Basiliken-Schemen, welche im Mittelalter bei den Byzantinern auftreten. Mit der byzantinischen Baukunst beschäftigen sich auch mehrere Hefte aus dem neuen von den Herren R. Borrmann und R. Graul herausgegebenen Sammelwerk; es liegt mir die Darstellung der Sophienkirche vor, die wie Alles, was uns von Prof. Holtzinger kommt, sorgsam und sachverständig geschrieben, vortrefflich illustrirt ist.[38] Den ursprünglichen Zustand der hl. Grabkirche zu Jerusalem erörterte Karl Mommert.[39]

Eine Reihe trefflicher monographischer Bearbeitungen haben deutsche Bauwerke des Mittelalters neuestens aufzuweisen: so der Dom von Bamberg[40], derjenige von Strassburg (bezw. das Frauenwerk daselbst)[41], der von Freiburg i. Br. und die Abhandlungen von Fr. Geiges und Fr. Kempf[42]. Von anderen Monographien seien diejenige Dr. H. Bergner's

---

[37]) Jahreshefte des Oesterr. archäologischen Inst., Bd. I. 1898.

[38]) Die Baukunst, herausgegeben von R. Borrmann und R. Graul. X. Heft: Holtzinger, Heinr., Die Sophienkirche und verwandte Bauten der byz. Architektur. Berlin u. Stuttgart (1899).

[39]) Mommert, Karl, Die hl. Grabkirche zu Jerusalem in ihrem ursprünglichen Zustande. Lpz. 1898; dazu Strzygowski in Byz. Ztschr. 1899, 586.

[40]) Der Dom zu Bamberg. Photographisch aufgenommen von Otto Aufleger, mit geschichtlicher Einleitung von A. Weese. 60 Tafeln in Lichtdruck. München 1898. Dazu Dehio im Repert. XXII, 132.

[41]) Arntz, L., Unser Frauen Werk zu Strassburg. Denkschrift, im Auftrage der Stiftsverwaltung veröffentlicht. Strassb. 1897.

[42]) Geiges, F., Studien zur Baugeschichte des Freib. Münsters (Schau in's Land, Freib. 1896) und: U. L. Fr. Münster zu Freib. i. B. Freibg. 1897. Dazu Polaczek Repert. XXI 155 f. — Kempf, Fr., Unser Frauen Münster zu Freib. i. B. Freib. 1898. (Ans: Freiburg i. B., s. u.)

über die Dürrengleinaer und Töpfersdorfer Ruinen[43]), Albr. Thoma's Studie über Frauenalb[44]), Friedrich Schneider's werthvolle Notiz über ein Mainzer Portal[45]) erwähnt. Den unliebsamen Streit über die Anfänge des Heidelberger Schlosses dürfte die glänzende Exposition Jos. Durm's zum Abschluss gebracht haben.[46]) Einen Beitrag zur Hirsauer Schule veröffentlichte C. H. Baer.[47])

Die principielle Frage über Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Kunst haben A. Schmarsow im Rep. f. K. XXI 417 und K. Franck, eb. XXII 105 von Neuem behandelt; diejenige nach dem Charakter der germanischen Kunst besprach L. Wilser[48]), unter Zustimmung zu den Ansichten Sesselberg's; die Gesammtstellung der Gothik in der Kunstentwicklung behandelt die neuerdings wieder abgedruckte Broschüre unseres hochverehrten Freundes, des Herrn Prälaten Friedr. Schneider[49]); endlich wird die neueste These über den Charakter der ausgehenden Gothik als einer Renaissance von Erich Haenel und A. Schmarsow vertreten.[50])

h) Jüdische Kunst. Mein letzter Jahresbericht (Rep. XXI, 220) hatte darauf hingewiesen, wie sehr sich durch die neueste Forschung das Bild verändert hat, welches man sich bisher über die künstlerische Armuth des mittelalterlichen Judenthums gemacht hatte. Leider ist, so viel mir bekannt ist, einer der verdienstvollsten Forscher auf diesem Gebiete, Herr Dr. David Kaufmann, seither auch abgerufen worden. Inzwischen haben wir der österreichisch-bosnischen Regierung und der Gesellschaft für die Sammlung und Conservirung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judenthums in Wien für das Zustandekommen einer Publication zu danken, welche die älteste und reichste der bis jetzt bekannt gewordenen illustrirten Haggadah-Handschriften zur Anschauung bringt

---

[43]) Bergner, H., Dürrengleina und Töpferdorf, zwei Kirchenruinen. Kahla 1898.

[44]) Thoma, Albr., Geschichte des Klosters Frauenalb. Ein Beitrag zur Culturgeschichte von 7 Jahrhunderten. Freib. i. Br. 1898.

[45]) Schneider, Fr., Das Portal am Quintinskirchhof in der Schustergasse. Mainz 1898.

[46]) Durm, J., Die Gründungshypothesen des Heidelberger Schlosses (Mitth. z. Gesch. d. Heidelberger Schlosses), Heidelb. 1899.

[47]) Baer, C. H., Die Hirsauer Bauschule. Studien z. Baugeschichte des XI. u. XII. Jh. Freib. i. B. 1897. Dazu: Schmitt im Repertor. XXII 225.

[48]) Wilser, Ludw., Germanischer Stil und deutsche Kunst. Heidelberg 1899.

[49]) Schneider, Fr., Gothik und Kunst. Brief an einen Freund. 2. Abdruck. (Mainz) 1899.

[50]) Haenel, Erich, Spätgothik und Renaissance. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Architektur, vornehmlich im XV. Jahrhundert. Mit 60 Abb. im Text. Stuttg. 1899. — Schmarsow, Aug., Reformvorschläge z. Geschichte der deutschen Renaissance. (Sächs. Ges. d. WW., Lpz. 1899). — Dazu Witting in A. Z. 1899, B. 250.

und durch den beigegebenen Text, an welchem sich die ausgezeichneten Forscher Dav. Heinr. Müller, Julius von Schlosser (für den kunstgeschichtlichen Theil) und David Kaufmann in Budapest betheiligt haben, erklärt.[51] Müller hat die Haggadah im Allgemeinen, Kaufmann die Geschichte der jüdischen Handschriftenillustration, Müller und Schlosser zusammen haben die Bilderhaggaden der europäischen Sammlungen, v. Schlosser den Bilderschmuck der hier in Betracht kommenden Haggadahhandschrift behandelt. Letztere wurde 1894 durch das bosnisch-herzegovinische Landesmuseum von einer sehr alten spagnolischen Judenfamilie in Sarajevo erworben. Die Miniaturen, in einer eigenthümlichen Aquarelltechnik ausgeführt, weisen auf den Stil der französisch-burgundischen Kunst des XIV. und XV. Jahrh. hin. Andere Details lassen die Herausgeber indessen an spanische Provenienz denken. Aus einem Vermerk des Codex scheint hervorzugehen, dass er bereits 1314 verkauft wurde, doch ist das nicht gewiss und die betr. Notiz wird von Anderen auf das J. 1510 bezogen. Zum Studium der Illustrationen sind zahlreiche andere Handschriften beigezogen, aus denen Proben mitgetheilt werden. Diese kostbare Veröffentlichung ist und bleibt ein Standard Work, welches den Herausgebern ebenso wie den Herstellern der artistischen Ausstattung und der Verlagshandlung zu hoher Ehre gereicht. Höchst belehrend ist der Vergleich dieser jüdischen Illustrationen des Alten Testamentes mit den christlichen: es ergäbe sich daraus der Gegenstand für eine eingehende monographische Studie, welche sich freilich auch auf die übrigen uns erhaltenen Haggadah-Handschriften zu erstrecken hätte.

i) Glasmalerei. Die Geschichte derselben hat eine neue Darstellung durch Dr. H. Oidtmann erfahren, welcher die Anfänge dieses Kunstzweiges, die Nachrichten des Mittelalters über die Technik, bis herab zum Jahre 1400 behandelt hat.[52] Ich behalte mir vor, nach Abschluss des Werkes auf diese bedeutsame Publication eines die genaueste Kenntniss der Technik mit der gelehrten Ausrüstung verbindenden Forschers zurückzukommen.

k) Kunsttopographie und Denkmalpflege. Von den im Fortgang befindlichen Kunsttopographien liegt zunächst ein neuer Band unserer Badischen Kunstdenkmäler, bearbeitet von Prof. v. Oechelhaeuser, vor.[53] Derselbe begreift den Amtsbezirk Tauberbischofsheim (Kr. Mosbach) und bringt eine Reihe wichtiger Denkmäler, zum Theil überhaupt

---

[51]) Die Haggadah von Sarajevo. Eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters. Von Dav. Heinr. Müller und Julius v. Schlosser. Nebst einem Anhange von Prof. Dr. David Kaufmann. 2 Bde. Wien, Hölder 1898.

[52]) Oidtmann, Dr. H., Die Glasmalerei. II. Theil. Die Geschichte der Gasmalerei. I. Band. Die Frühzeit bis zum Jahre 1400. Köln 1898.

[53]) Die Kunstdenkmäler des Grossherzogth. Baden, herausg. v. F. X. Kraus, IV. Band, 2. Abth. Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Tauberbischofsheim (Kr. Mosbach), bearb. v. Ad. v. Oechelhaeuser. Freib. i. B. 1898.

zum ersten Mal zur Kenntniss, zum Theil zum ersten Mal in einer dem heutigen Stand unserer Wissenschaft entsprechenden Weise. Distelhausen, Gerlachsheim, Grünsfeld, Grünsfeldhausen, Krautheim, Oberwittighausen, Tauberbischofsheim (mit der meisterlichen Behandlung der beiden Grünewald) sind die Glanzpunkte dieses Bandes. — Von den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz bringt Band IV, Abth. II den Kreis Rheinbach, bearbeitet von E. Polaczek, III den Kreis Bergheim, in Verbindung mit E. Polaczek bearbeitet von Paul Clemen.[54]) Auch diese beiden Hefte bieten eine Fülle interessanten Materials und legen auf jeder Seite glänzendes Zeugniss von der Sorgfalt, dem Scharfsinn und der ausgezeichneten Methode ihres Bearbeiters ab. Der hochverdiente Leiter dieses Unternehmens, Herr Prof. Clemen, hat des Weitern (in Verbindung mit Dr. Lehner) durch seine Berichte über die Thätigkeit der Alterthums- und Geschichtsvereine sowie über diejenige der Provincial-Commission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz unseren Gegenstand gefördert.[55]) In letzterem Berichte sind es namentlich die römischen Alterthümer von Trier, das karolingische Münster zu Aachen, die Glasmalereien zu Altenberg, Schloss Blankenheim, die Abteikirche zu Heisterbach, das Deutsch-Ordenshaus zu Koblenz, die frühgothischen Malereien in S. Caecilia in Köln, die Ursulalegende in der Pfarrkirche zu Lipp, welche Berücksichtigung finden. Endlich hat sich Prof. Clemen durch seine Schrift über die Denkmalpflege in Frankreich ein hervorragendes Verdienst um die hier in Betracht kommenden Fragen erworben.[56]) Ein ähnlicher Bericht des Conservators der Denkmäler für die Provinz Posen, Herrn Dr. Schwartz, liegt mir ebenfalls vor. In diesem Zusammenhang mag gleich darauf hingewiesen sein, wie vortreffliche Dienste uns das von der Schriftleitung des Centralblattes der Bauverwaltung neubegründete Centralorgan für die Denkmalpflege erweist.[57]) Gewiss werden diese zusammenfassenden Publicationen mitwirken, um die Pflege von Kunst und Alterthum in Deutschland einer einheitlicheren und geordneteren Zukunft zuzuführen.

Es bleiben einige Publicationen zu erwähnen, welche sich in das kunsttopographische Material einordnen. Der Badische Architekten- und Ingenieurverein hat gelegentlich seiner Tagung in Freiburg i. B. mit Unter-

---

[54]) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage des Provincialverbandes der Rheinprovinz. IV. Band. II u. III. Düsseldorf 1898—99.

[55]) Berichte über die Thätigkeit der Alterthums- und Geschichtsvereine und über die Vermehrung der städtischen und Vereinssammlungen innerhalb der Rheinprovinz. III. Bonn 1898. — Berichte über die Thätigkeit der Provincialcommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz und der Provincialmuseen zu Bonn und Trier. III. Bonn 1898.

[56]) Clemen, Paul, Die Denkmalpflege in Frankreich. Berlin 1898.

[57]) Die Denkmalpflege. Herausgegeben von der Schriftleitung des Centralblattes der Bauverwaltung. Schriftleiter: O. Sarrazin und O. Hossfeld. I. Jahrg. Berlin 1899. Jährlich 16 Bogen. Pr. M. 8.—.

stützung der Stadt einen prächtigen Band herausgegeben, in welchem L. Korth das alte Freiburg und Adelshausen, Kempf das Münster, S. Martin, die Kapelle des Peterhofes, die S. Michaelskapelle auf dem alten Friedhof mit ihrem Todtentanz behandelte.[58] Dr. Jos. Schlecht verdanken wir einen guten, kurzen Abriss der Kunstgeschichte von Eichstätt;[59] desgl. einen Aufsatz über die Aufgabe der christlichen Kunst gegenüber dem Naturalismus und Indifferentismus, zu welchem freilich manche Anmerkung zu machen wäre.[59] Der fleissige und scharfsinnige Localforscher Prof. Heinrich Lempfrid[60] in Thann untersuchte von Neuem das Doppelportal des Münsters von Thann, die Heinrichsstatue am Nordportal daselbst und zugleich überhaupt die Darstellungen Heinrich II am Oberrhein. Als muthmasslicher Meister des Portals sucht die gehaltvolle Abhandlung den Meister Bernhard (um 1435—1440) zu erweisen, denselben Künstler, welcher 1455 an dem Unterbau des hl. Grabes in Althann beschäftigt war.

Einen schönen Beitrag zur Geschichte deutscher Kunst in den baltischen Ländern bringt uns die Abhandlung des Herrn R. Hausmann in Dorpat über die kostbare Monstranz der K. Ermitage zu St. Petersburg, welche den Künstlernamen des Hans Ryssenberch trägt[61]. Herr Hausmann liefert den urkundlichen Nachweis, dass die Monstranz im J. 1474 in Reval vom Meister Hans Ryssenberch gearbeitet wurde, der dort seit 1450 als Bürger bis 1522 erwähnt wird und dessen Descendenz, bis 1604 nachweislich der Goldschmiedekunst treu blieb. Die Monstranz, in reichstem spätgothischen Stil gefertigt, hat wahrscheinlich ehemals der Dorpater Domkirche gehört und ist von da als Beute Iwan's des Schrecklichen im XVI. Jahrhundert fortgebracht worden. Sie wird zu den schönsten Werken dieser Gattung zu zählen sein.

Eine leider sehr kurze Uebersicht über die Regensburger Kunstgeschichte schenkt uns Prof. Dr. Ant. Weber in Regensburg, der kürzlich auch wieder über Dürer's religiöses Bekenntniss geschrieben hat.[62]

Hr. Georg Humann, der fleissige Forscher in Dingen der Essener

---

[58] Freiburg i. Br., Die Stadt uud ihre Bauten. Herausgegeben von dem Badischen Architekten- und Ingenieur-Verein. Freib. i. Br. 1898.

[59] Schlecht, Dr. Jos., Zur Kunstgeschichte von Eichstätt. (Sep.-Abdr. aus dem Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt. XII, 1897). Eichst. 1898.

— Ders., Die Aufgabe der christl. Kunst gegenüber dem Naturalismus und Indifferentismus. Rede, geh. auf der Gen.-Vers. der Katholiken Deutschland's in Landshut 1897. Köln (1898).

[60] Lempfrid, Prof. H., Kaiser Heinrich II am Münster zu Thann. VI. Jahresber. des Progymn. zu Thann 1897). Strassb. 1897.

[61] Hausmann, R., Die Monstranz des Hans Ryssenberch in der K. Ermitage zu St. Petersburg. (SA. aus den Mitth. a. d. livl. Gesch. XVII, 2). Rigå 1897.

[62] Weber, Ant., Regensburger Kunstgeschichte im Grundriss, Regensburg 1898. — Ders. Zur Streitfrage über Dürer's religiöses Bekenntniss. Mainz 1899.

Kunstgeschichte, schenkt uns wieder einen kleinen, aber gehaltvollen Beitrag zu derselben[63]), speciell zur Kenntniss des Essener Kirchenschatzes.

Es ist ein anderer, sehr berühmter Schatz, derjenige von Monza, welcher neulich wieder in Dr. Kirsch's Untersuchnng über die sog. eiserne Krone berührt wurde.[64]) Die Abhandlung gelangt zu dem Ergebniss, dass die Krone nicht erst am Ende des XIII. Jahrhunderts, sondern Jahrhunderte vor der Krönung Heinrich VII. entstanden sei und vielleicht noch der Zeit der Königin Theodelinde angehöre.

Herr Pfarrer Dr. H. Bergner, dessen fleissiger Feder wir in diesem Bericht schon öfter begegnet sind, hat die Glocken des Herzogthums Sachsen-Meiningen in einer umfangreichen und musterhaften Monographie behandelt.[65])

Die „Mittheilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, herausgegeben vom Directorium", bringen pro 1898 zwei gehaltvolle Aufsätze jüngerer Beamten unseres Nationalmuseums. Dr. K. Schaefer bespricht (S. 21) die Grabmäler der Markgrafen von Baden in der Schlosskirche zu Pforzheim, und Dr. Max Wingenroth (S. 28) zwei oberrheinische Glasgemälde aus der 1. Hälfte des XVI. Jahrhunderts (aus der Douglas'schen Samml., j. in Nürnberg).

Der Abteikirche von Maursmünster im Elsass ist eine neue monographische Bearbeitung durch die umfangreiche und sorgfältige Publication des Herrn Felix Wolf gewidmet, deren Abbildungen eine Menge interessanter Details in vortrefflichen Aufnahmen zur Anschauung bringen.[66])

Hier wäre denn auch Herrn Hasak's „Geschichte der Deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert" zu erwähnen[67]): eine kostspielige und in ihrer artistischen Ausstattung äusserst splendide Publication, welche manches plastische Werk in glücklicher Auffassung besser reproducirt, als es bisher geschehen ist, Was den Text angeht, so muss ich mir ein Eingehen auf denselben versagen, da er von den Problemen und der Methode der heutigen Kunstforschung zu weit abliegt, als dass für den Archäologen eine Auseinandersetzung mit ihm geboten wäre. Künstler werden manche Anregung und vor Allem ausgezeichnete Vorlagen zum Studium hier finden. Das Gleiche gilt von den so eben ausgegebenen, von keinem

---

63) Humann, G., Gegenstände orientalischen Kunstgewerbes im Kirchenschatze des Münsters zu Essen (SA. aus dem XVIII. Hefte der Beiträge z. Gesch. v. Stadt u. Stift Essen). Essen 1898.

64) Kirsch, Die longobardische, sog. eiserne Krone (Hist.-pol. Bl. 1898, CXXII). Mch. 1898.

65) Bergner, Heinr., Dr., Die Glocken des Herzogthums Sachsen-Meiningen (SA. aus d. 33. Hefte der Schriften des Vereins f. Sachsen-Meiningische Gesch. u. Landeskunde). Jena 1899.

66) Wolf, Felix, Die Abteikirche von Maursmünster im Elsass. Eine Monographie. Berlin, Wasmuth 1898.

67) Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert. Berlin, Wasmuth 1899. fol.

Text begleiteten Reiseskizzen Chr. Hehl's, welche hauptsächlich norddeutsche, aber auch Maulbronner Aufnahmen bringen.[68])

l) Zeitschriften. Mittheilungen der K. K. Central-Commission (Wien): 1898 XXIV 88 Gruber über Wandbilder in S. Christoph in Kärnten. — 92 Lechner Grabdenkmale in Breitenweg (Tirol). — 97 Nowak, Inschriften aus Alt-Olmütz. — 100, 160, XXV 95, 172 Neumann Reiseberichte aus dem Triestinischen, Aquileja, dem Littoral u. s. f. — XXIV 215 Speculum humanae Salvationis der Neureischen Stiftsbibliothek, herausg. von Hondek. — 1899 XXV 1 Frantz über Steinkreuze und Kreuzsteine in Mähren. — 171 Maionica Aus dem Staatsmuseum zu Aquileja. — 279 Hager Aus der Kunstgeschichte des Klosters Stams. — 294 Romstorfer Die alte griechisch-orthodoxe Pfarrkirche in Wolczynetz und die zu Toporontz.

Kirchenschmuck, herausg. von Joh. Graus in Graz: 1898 XXIX No. 1 Lang über das Appartemento Borgia. — 2 Quitt Stuckarbeiten in Mariazell. — 3 u. 4 Schreuch über Donner's Martinaltar in Pressburg und Stammel's Hochaltar in S. Martin bei Graz. — 6, 7 (Graus) Alvernia und seine Denkmale. — 8 Die Aussenmalereien zu Ranten. — Von der Certosa bei Pavia. — 9 Die S. Peterskirche zu S. Lambrecht und ihr Altar. — 10 (Graus) Der Sacromonte am Ortasee. — 11, 12 Die Engel in der Kunstdarstellung. — Der Flügelaltar von Pontebba. — 1899 XXX No. 1, 2 Schnerich Zur Geschichte der Altäre der Grazer Hof- und Domkirche (beachtenswerth). — 3 S. Vincenzo in Santo (Mailand). — 4 Mariahilf. — Aus der Umgebung von Eberndorf in Kärnten. — 5, 6 Neubauten aus alten Kirchenstellen. — 7 Der Flügelaltar von S. Martha. — 8 Mariazell. — Apostelkreuze in den Kirchen.

Archiv für christliche Kunst 1898, No. 1: Schön Zur Kunstgeschichte des Klosters Lorch. — Der Hochaltar in der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg, — 2, 3 Das Antependium der Stiftskirche zu Comburg, — Der Rohndorfer Altar und die Gemälde zu Gündringen. — 3 Die Reutlinger Glockengiesserfamilie Eger. — 4 Meister Schramm? — Reste von Malereien in Comburg. — 5 Marianische Symbole. — 6 Altarwerk aus Weingarten. — 7 Kirchl. Metallarbeiten. — 6, 7 u. 8 Douglas'sche Sammlung alter Wandgemälde. — Zum Tabernakelbau. — 8, 9 Der Kronleuchter zu Comburg. — Beziehungen zwischen Köln und Oberschwaben im XV. Jahrhundert. — Gothischer Bildstock. — 9, 10 Keppler Raphael's Sposalizio. — 10, 11, 12 Der Oelberg in Mergen. — 11, 12 Drexler Albr. Dürer's Stellung zur Reformation. — 12 Kunstgegenstände in der Schlosskirche zu Ludwigsburg. — 1899 No. 1 Detzel Chorgestühl zu Weissenau. 2, 3 Drexler Albr. Dürer's Stellung zur Reformation, Fortsetzung, — Max Bach Zur Grünewald-Forschung. — 4 Mentz Grabdenkmal der Schulenburg in S. Katharinen zu Magdeburg. — 5, 6 Mayer Die Schenkenkapelle

[68]) Reiseskizzen, herausgegeben von Christoph Hehl, Arch.-Professor an der Kgl. Techn. Hochschule zu Berlin. Berlin, E. Wasmuth 1899, fol.

in Comburg. — 6, 7, 8 Detzel Gang durch restaurirte Kirchen. — 7 Der neue Hochaltar in Laach. — 8 M. Bach über Schramm. 9, 10 Hafner Neu entdeckte Wandgemälde in der Gottesackerkapelle von Bieringen. — A. Norb (umfangreicher Cyclus gothischer Malereien, Scenen aus dem Leben Jesu, insbesondere ein Weltenrichter). — 11 A. S. Die Spätgothik in Schwaben. — Schön Die Glockengiesserkunst in Ulm.

Christliches Kunstblatt, herausg. von Joh. Merz. 1898, XIL No. Wiegand, Fr. Die Hirtenbilder auf dem Sarkophag der Aurelia Hilara in Salona. — (Gradmann) zu Kraus Gesch. d. christl. Kunst; Forts. No. 2, 3, 4, 5. — 3/4 Krätschell Zu den neuesten Forschungen über den Ursprung der gothischen Architektur. — 4 Ostern. — 5 Gradmann Eine Schnitzerei von Riemenschneider. — 6 Evangelischer Kirchenbau. — 7 M. Bach Die sog. Nürnberger Madonna im German. Museum (stimmt Seeger in der Annahme bei, dass die Madonna aus Vischer's Werkstatt hervorgegangen sei, und glaubt, dass dieselbe als Modell einer in Erz auszuführenden Figur aufzufassen und zw. 1522—1525 entstanden sei). — Gradmann zu F. Winfr. Schubart's Glocken im Herzogthum Anhalt. Ich bemerke dazu, dass die in diesem Werke gegebene Datirung mehrerer Glocken, welche angeblich im XI. und XII. Jahrh. entstanden sein sollen, m. E. einer sehr scharfen Nachprüfung zu unterziehen ist. — 8 Die Katharinenkirche in Sch. Hall. — M. Bach Das Hüttengeheimniss vom gerechten Steinmetzengrund. — Pickerl Die S. Peter- und Paulskirche zu Markt Bruck bei Erlangen. — 9 Schnaase. — 10, 11 Hotzen Der romanische Kirchenbau und seine Entstehung am Nordrande des Harzes. — 11 Th. Zimmermann Der Christuskopf aus Kyberg. — 12 Schnittger Die S. Laurentiikirche zu Itzehoe. — 1899 XLI No. 1 Gr. Eine enträthselte Becken-Inschrift. — Grabmal der Familie Kestner. 2 Uhde's neue Darstellung des Abendmahls. — 4 z. Bau evgl. Kirchen betr. — Craemer Die Grabstätte des Reformators Justus Jonas. — Nestle Der Maulbronner (rom.) Bronze-Crucifixus. — 8 Franck, K. Ueber geistl. Schauspiele als Quellen kirchlicher Kunst. — Zu Dürers Ritter, Tod u. Teufel.

Zeitschrift für Christliche Kunst, herausg. von Al. Schnütgen 1897 X 325 Keppler Gedanken über die moderne Malerei (Forts.). — 343, 359 Renard kirchl. Silbergeräth aus Sächs.-Thür. Privatbesitz. — 371 Hugo v. d. Goes. — 1898 XI 1 Beissel Das Evangelienbuch des Eb. Priesterseminars zu Köln. — 19 Keppler Kanzeln aus mittelalterl. Dorfkirchen. — 33 Pfeifer Der siebenarmige Leuchter im Dom zu Braunschweig. — 49 Chr. Schneider Grisaillefenster in Altenberg. — 53 Schmid Modellstudium in der 1. Hälfte des XV. Jahrh. — 65 Schnütgen betr. Reliquienkreuz in Halle. — 73 Braun Rom. Taufstein in Neuenkirchen. — 85 Schlie Die Bronze-Funde zu Wismar, Schwerin, Gadebusch. — 109 Schnütgen Bischofsstab Albr. v. Brandenburg zu Stockholm. — Semper Elfenbeinerne Klappaltärchen des XIV. Jahrh. — 143 Schnütgen Roman. Opferbrett zu Stockholm. — 145 Ders. Aquamanilleuchter eb. — 149 Beissel Die Gebetbücher Albr. v. Brandenburg. — 151 Haendcke Ent-

würfe und Studien zu ausgeführten Werken Dürer's. — 187 Schnütgen Gestickte Caselborte im Germ. Nat.-Mus. — 193f. Schrörs, Heinr. Studien zu Giov. da Fiesole. — 225 Schnütgen Neuentdecktes Sassanidengewebe in S. Cunibert zu Köln. — 245 f. Prill in welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen? — 251 Steinbrecht Die Gastkammern zu Marienburg i. Pr. — 291 Schnütgen Gestickte Caselstäbe in Aschaffenburg. — 307 Schrörs Der Grundgedanke in Rafaels Disputa. Der Verf. will dieselbe als von Cajetan's Commentar zur Summa theologica des hl. Thomas und seiner Unterscheidung einer Theologia beatorum und Theologia viatorum inspirirt erklären. Die Erklärung ist nicht ohne Weiteres abzuweisen, doch muss ich darauf bestehen, dass die Disputa nicht losgerissen von den drei übrigen Wandbildern der Camera della Segnatura zu erklären ist. Meine Erklärung derselben war dem Herrn Verfasser unbekannt geblieben. — 1899 XII 1 Graeven Ein altchristlicher Silberkasten: erste hochwillkommene Publication des Silberkastens in S. Nazaro zu Mailand, auf welchem das Urtheil Salomon's, das Urtheil Daniel's, die Drei Jünglinge im Feuerofen, die Anbetung der Magier dargestellt sind: der Deckel zeigt Christus sitzend zwischen den Aposteln, bartlos. Ein kleines Enkolpion trägt die Inschrift DAEDALIA VIVAS IN CHRISTO nebst dem Monogramm Christi zwischen A und W. Man sieht in dieser Daedalia die Schwester des Consuls Theodorus Manlius (387). Das der Ambrosianischen Zeit (S. Nazaro begründet von Ambrosius 382) angehörige Werk wurde 1894 bei der Ausgrabung der Gebeine des Martyrs gefunden und war auf der Turiner Ausstellung zu sehen. Graeven's Beschreibung ist höchst dankenswerth, doch bedauere ich, dass S. 3 die erwähnte Inschrift nicht den Forderungen der Epigraphik entsprechend reproducirt ist. Ist sie alt und echt — warum sie dann in der nicht echten, liegenden Antiqua wiedergeben? — 15, 37 Kisa Vasa diatreta. — 23 Jos. Braun Die sog. Sixtus-Casel von Vreden. — 33 Haupt Der Hauptaltar zu Witting. — 43 Luthmer Die moderne Kunst und die Gothik. — 55 Oidtmann über chemische Glasmalerei des XVI. Jahrh. — 65 Schnütgen Gestickte Reliquienhülle des XIV. Jahrh. — 75 Haupt Bettelbretter. — 109 Meier Frühmittelalterl. Krypten. — 117, 147, 171, 209 Bertram Dombau zu Hildesheim betr. — 123, 183 Marchand Grabmäler in S. Ursula zu Köln. — 129 Hager Das goth. Bürgerspital in Braunau am Inn. — 161 Hager Mittelalterl. Kirchhofskapellen in Altbayern. — 175 Neuwirth Das Prager Synagogenbild nach Bartel Regenbogen. — 187 Schnütgen Spätgoth. Zeichenstickereien. — 194 Graeven Ein Elfenbeindiptychon aus der Blüthezeit der byzant. Kunst (im inneren Gewölbe zu Dresden, zusammengehalten mit einem anderen aus dem Prov.-Museum in Hannover). — 207 Schnütgen Spätgoth. Ornamentstickerei auf Sammt. — 219 Ditges Emailplättchen des alten S. Cunibertsschreins in Darmstadt. — 225 Schnütgen Die silbervergoldete hochgoth. Monstranz des Kölner Domes. — 231 Beissel Die Kirche U. h. Fr. zu Trier. Der Verf. beschäftigt sich S. 231 mit der Frage, warum diese Kirche polygon ange-

legt und ob sie etwa eine zum Dom gehörende Taufkirche gewesen sei. Diese Frage ist längst durch die urkundlich bezeugte Thatsache entschieden, dass der der jetzigen Liebfrauenkirche vorausgehende ältere Bau den Titel S. Johannis Baptistae getragen hat. Wenn man sich berufen hält, über unsere Trierischen Alterthümer zu schreiben, sollte man doch etwas sattelfester in diesen Dingen sein als Herr Beissel.

Mittheilungen der Gesellschaft für Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler im Elass. 1897. N. F. XVIII, 203 Schwedler-Meyer Die Darstellungen von Tugenden und Lastern auf einem gravirten Bronzebecken des XII. Jahrh., im Besitz der Gesellschaft; interessante Bereicherung der Zahl rheinischer Schüsseln, welche bis jetzt bekannt sind (s. m. christl. Insch. d. Rh. II n. 407, 491, 653). Dem Verf. des Aufsatzes war das Material nur sehr unvollständig bekannt. — 222 Ingold Kloster Unterlinden in Kolmar im XIII. Jahrh. — 523 Adam Hans Hammerer in Zabern. — 1898 XIX 33 Dacheux Sebastian Brant's Annalen (auch kunstgeschichtlich zu beachten).

Jahrbuch der Gesellschaft für Lothringische Geschichte und Alterthumskunde. 1897. IX 97 u. 1898 X 120 Knitterscheid Die Abteikirche St. Peter auf der Citadelle in Metz, ein Bau aus merowingischer Zeit. Dieser bedeutende Bau, welchen ich s. Z. (Kunst und Alterth. im EL. III 430) in die kunstgeschichtliche Litteratur eingeführt habe, ist neuerdings durch die Gesellschaft neu erforscht worden, und es hat sich die Frage erhoben, ob er römischen oder merowingischen Ursprungs sei. Der Verfasser tritt in dieser Controverse auf meine Seite.

Bonner Jahrbücher, Heft CIII, 123 Siebourg Ein gnostisches Amulet aus Gelep.

Manches Material geringeren Umfangs findet sich wie gewöhnlich in der „Westpreussischen Zeitschrift" und ihrem wohlredigirten Correspondenzblatt, in den „Nassauischen Annalen", dem neu begründeten „Trierischen Archiv", herausgegeben von M. Keuffer, in den „Rheinischen Geschichtsblättern" (Bonn), in der „Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins", dem „Schau in's Land", der „Zeitschrift des Historischen Vereins im Breisgau"; der in Prag erscheinenden, hauptsächlich den liturgischen Interessen dienenden „Christlichen Akademie", den „Annalen für Geschichte des Niederrheins" u. s. f.

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1897. VIII 238 f. G. Pauli Der Heiligenberg von Varallo und Gaudenzio Ferrari. — Baumgarten, F., Oelberg und Osterspiel im südwestlichen Deutschland. — 55 Hampe Altarwerke in Dänemark. — 1898. IX 14, 35 Mendelssohn Skandinavische Kunst. — 84 Gerland Kreuzgang in S. Michael zu Hildesheim. — 177 Steinmann Das Testament des Moses. — 249 Haack Blasiuskapelle in Kaufbeuern. — 1899 X 33 Laban Genter Altar. — Haarhans Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam (sehr werthvoller Beitrag, aber nicht

erschöpfend). — 57 Hahn Die Kreuzwegstationen zu Bamberg nach Ad. Krafft. — 93 Brand Der Ahrensboeker Crucifixus. — 115. v. Fabriczy Neue Dantelitteratur. — 169 Steinmann Chiaroscuri in den Stanzen Raffaels (neue Beobachtungen). — 185, 285 Cubert Die malerische Decoration in S. Francesco d'Assisi (dilettantisch). — 236 Eckert Rom in der Renaissance. — 263 Aubert Altarwerk des Piero dei Franceschi in Perugia. — 315 Das silberne Kreuz in der Kathedrale von Guimarães in Portugal. — 1899 XL 11 Hotzen Die mittelalterlichen Malereien im Kreuzgang und im Dom zu Schleswig. — 25 Wörmann Die deutsche Cranach-Ausstellung zu Dresden. — 41 Luise M. Richter Die Dom-Façade von Siena.

Das „Repertorium" selbst brachte als specifische Beiträge zur ältern Christlichen Kunstgeschichte 1898 XXI ausser den erwähnten Arbeiten Dobbert's, Graeven's, Schmarsow's M. Wingenroth, Studien zur Angelico-Forschung (p. 335 f., 427 f.) — 1899 XXII 1 Schubring Die Fresken im Querschiff der Unterkirche S. Francesco in Assisi. — 33 Dülberg Das jüngste Gericht des Lucas v. Leyden. — 64 Dodgson Hans Wechtlin's Leben Christi. — 94 Vöge Zu den Bamberger Domsculpturen. — 105 Franck Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur. — 111 Max Bach Neues über Martin Schongauer. — 222 Weese Zu den Bamberger Domsculpturen. — 224 R(iffel) Zum Dreikönigsaltar im Freiburger Münster. — 815 Davidsohn Das älteste Werk der Franciscaner Kunst. — 364 Thode Das Blockbuch „Ars moriendi" eine Nürnberger Schöpfung. — 371 Lehrs über gothische Alphabete, — 379 Schmitt Deutsche Sechseckbasiliken in Wimpfen am Neckar und Metz an der Mosel. — 385 Dehio Zur Parlerfrage. — 390 W. Bode Verrochio und das Altarbild der Sacramentskapelle im Dom zu Pistoja. — 395 Michaelssohn Adam Krafft's sieben Stationen.

Freiburg i. B., 1. 12. 1899. *Franz Xaver Kraus.*

Sculptur.

Federico Cordenons. L'Altare di Donatello al Santo. Ricostruzione dell' arch. F. Cordenons basata sui documenti amministrativi della Basilica pubblicati dal Prof. A. Gloria. Padova. Prosperini. Aprile 1895.

Wenn auch schon einige Jahre seit ihrem Erscheinen verflossen sind, so wird doch auch ein nachträglicher Bericht über die kleine Schrift des Prof. F. Cordenons in Padua, die ein, wie mir scheint, sehr überlegtes Project für die Reconstruction des Hochaltars des Santo in Padua enthält, den Lesern des Repertorium nicht unerwünscht sein. Die beiden anspruchslosen Blätter sind nur privatim gedruckt und durch diese be-

klagenswerthe, in Italien leider sehr übliche Art der „Veröffentlichung“ in weiteren Kreisen gänzlich unbekannt geblieben, ja sie haben auch am Orte selber die Beachtung, die ihr die bei der Reconstruction des Altars betheiligten Behörden und Künstler wohl hätten zuwenden sollen, nicht gefunden. Der Bau Camillo Boito's und besonders die von ihm beliebte Art der Einfügung der Statuen und Reliefs von Donatello, die er in einer prächtig ausgestatteten Schrift (L'Altare di Donatello e le altre opere nella Basilica Antoniana di Padova. Milano 1897.) zu vertheidigen gesucht hat, werden kaum irgend Jemanden überzeugen oder künstlerisch befriedigen können. Sie schädigen vor Allem den Eindruck der Meisterwerke des grossen Florentiners auf das Empfindlichste und machen ihr Studium und ihren Genuss z. Th. fast unmöglich. So kommt die folgende Notiz leider sehr „post festum“, das für viele Kunstfreunde allerdings keineswegs ein Tag der Freude gewesen ist.

Cordenons stützt sich vor Allem auf die von Gonzati (La Basilica di S. Antonio in Padova. Padova 1852) und von A. Gloria (Donatello Fiorentino e le sue opere . . . in Padova. Padova 1895) veröffentlichten und auch von Boito in einem Anhange seinem Buche beigefügten Documente aus den Rechnungsbüchern der Kirche.

Er geht bei seinem Versuche davon aus, dass Donatello's Altarschmuck in den Documenten als „pala ovvero anchona“ oder bloss als „anchona“ bezeichnet wird, also ein architektonischer Aufbau auf oder hinter dem eigentlichen Altartische gewesen sein muss, der gewöhnlich als Flachreliefrahmen, Gemälde oder Sculpturen in sich schloss, hier aber, da die noch erhaltenen, nach den Rechnungen für den Altar von Donatello ausgeführten 7 Statuen auch auf den Rückseiten sorgfältig durchgearbeitet, der Madonnenthron sogar mit Reliefs geschmückt ist, also von allen Seiten sichtbar waren, den Character eines allseitig offenen Baues, einer Aedicula, die die Statuen einrahmte und bedachte, gezeigt haben muss. Diese seine Vermuthung findet eine Bestätigung in dem Rechnungsvermerk über 4 Rundsäulen und 4 viereckige Pfeiler, die allseitig sorgfältig bearbeitet waren und nach dem hohen Preise (200 Lire) ansehnliche Dimensionen gehabt haben müssen, also nicht bloss Ziertheile gebildet haben können und in der Erwähnung einer Kuppel (chua), die einen Theil der Bedachung gebildet haben wird. Boito sucht vergeblich die Bedachung dieser Pfeiler und Säulen herabzudrücken, indem er sie als Säulchen bezeichnet. Auch die Kosten für eine grosse Menge von Eisenwerk, das für ein bei bestimmter Gelegenheit i. J. 1448 errichtetes Holzmodell des Altars (bei dem auch wieder die Pfeiler und Säulen ausdrücklich erwähnt werden) zur Verwendung kam, lässt darauf schliessen, dass es sich um einen freistehenden Bau gehandelt haben muss.

Das Crucifix Donatello's, das Boito in sachlich wie künstlerisch ganz unbefriedigender Weise am Altar hinter der Madonnenstatue auf einem Konsol (!) aufgestellt hat, würde allerdings in einem solchen architektonischen Bau keinen Platz finden können. Es ist aber auch in der That

weder für den Altar angefertigt noch je zu seinem Schmucke verwendet worden. Es war schon längere Zeit bevor der Neubau des Altars (1446) beschlossen wurde, und zwar im Jahre 1443 (vor Januar 1444), von Donatello begonnen worden, und offenbar für einen ganz anderen Platz bestimmt gewesen. Boito hält den „in der grossen Kapelle über dem grossen Altar des Chors“ aufgestellten Christus, der 1447 erwähnt wird, für den Crucifixus Donatello's, den Altar für den alten, der trotz des Neubaues erst 1468 dem Chorgestühl der Lendinara geopfert worden sei. Donatello's Crucifix ist aber überhaupt erst 1449 (Restzahlung am 23 Juni 1449) vollendet worden, und sollte, wie aus einem Zahlungsvermerk (von 1448) an den Maler Nicolo (Pizzolo), der das Kreuz blau malen und vergolden sollte, hervorgeht, in der „Mitte der Kirche“ (a mezo la jexia — Gonzati Doc. 81) Platz finden, also ungefähr an der Stelle, an der es nach Angabe Valerio Polidoro's (Memorie religiose . . di S. Antonio. Venezia 1590 p. 27) auch später sich befunden hat, nämlich auf (oder über) dem Bogen der Querwand, die den Chor von dem Kirchenraume trennte, und zwar (nach Polidoro) zwischen den Statuen der h. Prosdocimus und Ludwig von Donatello.[1])

Es hatten also nur die 7 noch erhaltenen Statuen der Madonna und der Heiligen, die nach den Rechnungen in der That für den Altar von Donatello angefertigt worden sind, in dem Bau, der die Ancona oder Pala darstellte, Platz zu finden.

Die obenerwähnten 4 Pfeiler standen offenbar an den Ecken, die 4 Säulen in der Mitte, in 2 Reihen hintereinander und waren durch Gebälk aus Stein mit Bronzeschmuck, von dem in den Rechnungen ebenfalls die Rede ist, verbunden. Nach Cordenons' Ansicht standen in dem mittleren, von den 4 Säulen gebildeten Raume die Statuen der Madonna und der beiden vornehmsten Heiligen, Antonius und Franciscus, in den Seitenabtheilen zur Rechten und zur Linken, also zwischen den Säulen und den Pfeilern, je 2 der übrigen 4 Heiligenbilder. Da Marcantonio Michiel (Anonimo Morelliano) aber nur von 5 Statuen auf dem Altar spricht, und Polidoro zwei der Heiligenstatuen zu Seiten des Crucifixus oben auf dem Bogen der Chorwand gesehen hat, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass in den Seitenabtheilen des Altarbaues nur je eine Statue gestanden habe, wenn nicht die Umstellung erst später stattgefunden hat; denn ursprünglich waren alle 7 Statuen ausdrücklich für den Altar bestellt worden (Gonzati Doc. 81, p. 88).

Dieser Bau aus Pfeilern und Säulen ruhte auf einem Untersatze, der der Predella des gemalten Altarbildes entsprach, und mit Reliefs ge-

---

[1]) Offenbar auf Irrthum beruht die Lesart „tolarolo“ und „tola“ im Doc. vom 11. Febr. 1449 (Boito p. 39), und damit auch die Erklärung als „tavola“ statt „telarolo“ und „tela“ (Leinwand, die zum Schutz des Raumes, in dem Donatello arbeitete, dienen sollte). Vgl. Doc. vom 6. Mai 1449 (Boito p. 43), wo derselbe Francesco richtig „telarolo“ heisst und „tela“ (Leinwand) liefert.

schmückt war, der auch von M. A. Michiel ausdrücklich als „sgabello“, von Vasari als „predella“ bezeichnet wird. Diese Predella setzte nun wieder auf einem Sockel von der Höhe des vor ihm stehenden Altartisches auf.

Durch diesen Aufbau und durch die Maasse der erhaltenen Reliefs ist die ganze Anordnung der architektonischen Theile und der Sculpturen im Schema gegeben. Der Sockel hatte der Anordnung der 4 Pfeiler und 4 Säulen in zwei Reihen hintereinander entsprechend die Form eines länglichen Viereckes. An der Rückseite unten war das in den Rechnungen aufgeführte grosse Eisengitter angebracht, das den Gläubigen den Blick auf die in der Krypta aufbewahrten Reliquien gestattete. Vorn in der Mitte sprang, in seiner Länge dem Abstande der Säulen in der Mitte entsprechend, der Altartisch vor, an dem vorn das Relief, Christi Leiche von Engeln betrauert, und 2 der Evangelistensymbole durch Säulchen getrennt angebracht waren, während die übrigen 2 Evangelistensymbole die Seitenwände des Altartisches zierten. Die Predella wurde der Länge nach durch 4 vorspringende, den auf ihnen ruhenden Pfeilern und Säulen entsprechende Basamente, die auch in den Rechnungen figuriren, in 3 Abschnitte eingetheilt, deren mittlerer, und damit also auch der Abstand der Säulen von einander, durch das erhaltene Steinrelief mit der Grablegung, das nach Michiel und Vasari seinen Platz auf der Rückseite der Ancona (wohin es auch das minderwerthige Material weist) hatte, abgemessen wird (1,90 m), während die Länge der seitlichen Abschnitte (und damit also auch die Abstände der Pfeiler von den Säulen) und ebenso die Tiefe der Aedicula durch die vorn und an den Seitenflächen der Predella angebrachten vier länglichen Broncereliefs bestimmt werden (1,22 m). Michiel sagt allerdings, dass von den 4 Reliefs 2 vorn und 2 hinten sich befunden hätten, wonach 2 der Reliefs nicht, wie Cordenons will, an die Seitenflächen sondern an die Rückseite der Predella verwiesen würden. Michiel drückt sich aber bei der Beschreibung überhaupt so wenig praecis und klar aus, dass man es im einzelnen nicht so genau mit seinen Worten nehmen darf. Die Verhältnisse des Grundrisses werden so ganz annehmbare, die Mittelfläche ist ein und einhalb Mal so lang als jede der beiden seitlichen und bildet ein längliches Viereck, während die Seitenräume quadratisch gestaltet sind.

An der Predella hat Cordenons auch sehr geschickt einen trefflichen Platz für die 12 schmalen Broncereliefs mit tanzenden und musicirenden Engeln, denen Boito einen inhaltlich wie künstlerisch geradezu anstössigen Platz in langer Reihe nebeneinander vorn am Altar zu Seiten des todten Christus gegeben hat, gefunden. Gegen die von C. vorgeschlagene Verwendung der Reliefs als Schmuck der Wangen der 12 an der Predella vorspringenden Basamente wird sich kaum ein stichhaltiger Einwand vorbringen lassen.

Für die Form des Gebälkes und des Daches, das auf den Pfeilern und Säulen auflag und das architektonische Ganze abschloss, geben die

Documente nur einen einzigen Anhaltspunkt. Es ist hier nämlich von einer „chua“ (Kuppel) die Rede, die sich also offenbar über den 4 Säulen in der Mitte erhob. C. verbindet dann die Pfeilerpaare mit einander und mit den Säulenpaaren durch gerades Gebälk und nimmt als Verbindung der 4 Säulen mit einander halbkreisförmige Bogen an (ganz analog den architetkonischen Formen in Donatello's Relief mit dem Wunder an dem Geizhalse), die von vorn nach hinten eine Art Triumphbogen bildeten, und die dazu dienten, die flache Kuppel zu tragen, die sich über der Madonna wölbte, und die oben als Krönung des Ganzen die Statue oder Halbfigur Gott Vaters in Stein, die in den Rechnungen genannt wird, trug. Boito sucht sich dieser ihm unbequeme Kuppel zu entledigen, indem er, ohne jeden Grund, annimmt, sie wäre für den alten Altar, den man neben dem neuen hätte stehen lassen, bestimmt gewesen, und bemüht sich, alle Einwände schon im Voraus durch die wenig sachliche Entgegnung zu widerlegen, dass, wer sich vorstellen wollte, dass über der Pala Donatello's sich eine Kuppel erhoben hätte, ebensowenig die Documente als Donatello oder überhaupt das Quattrocento verstände! In Wahrheit treffen aber diese Vorwürfe keinen anderen mehr als den Architekten des neuen Altars des Santo.

Im Einzelnen mag, wie Cordenons selber bescheiden zugesteht, in seinem Entwurfe manches verfehlt sein. Die Details der Skizze, die er seinem Schriftchen beifügt, durch die er aber sein Project wenig vortheilhaft vertheidigt, fordern allerdings zu vielen Einwänden heraus, aber im Ganzen nähert sich sein sorgfältig und überlegt durchgeführter Reconstructionsversuch in der allgemeinen Anlage doch ausserordentlich dem Bilde, das Donatellos' Meisterwerk gewährt haben mag. *P. K.*

Dr. Conrad Buchwald, Adriaen de Vries, XXV. Band der neuen Folge von E. A. Seemann's Beiträgen zur Kunstgeschichte. Leipzig, E. A. Seemann 1899. 119 SS.

Der Verfasser des genannten Buches hat schon vor mehreren Jahren eine Studie: „Zwei Bronzebildwerke des Adriaen de Vries in Schlesien“ veröffentlicht (Sonderabdruck aus Schlesien's Vorzeit in Bild und Schrift, Bd. VI, Heft 4). Sie war tüchtig durchgebildet, wohl ausgereift und erweiterte unser Wissen von dem sehr begabten, virtuosen Bildhauer des XVII. Jahrhunderts Adriaen de Fries. Man kannte ihn wohl in weiten Kreisen nach seinen Brunnen in Augsburg, nach den auffallenden Arbeiten im Wiener Hofmuseum und nach Anderem. (Da er gewöhnlich de Fries signirt, schreibe ich den Namen mit F-, wogegen Buchwald mit anderer Begründung die Schreibweise de Vries gewählt hat.) Erst durch Buchwald's Studien gewinnt man aber eine ausreichende Uebersicht über das Wirken des genannten Bildhauers, und die neue Monographie sei hiermit allen Fachgenossen warm empfohlen. *Th. v. Fr.*

Malerei.

Adolfo Venturi, La Madonna — Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine con 5 stampe in fotocalcografia e 516 in fototipografia. Ulrico Hoepli. Milano.

La critica moderna, poste le basi sicure della storia dell' arte italiana, si avvantaggia a guardare addietro, a quando a quando, nel percorso dell arte, analizzando le forme diverse adoperate nelle rappresentazioni di dati soggetti. E poichè ai fatti del Cristianesimo l'arte si ispirò sempre di preferenza, lo studio iconografico si volse quasi esclusivamente a quelli, cercando seguirne passo passo le rappresentazioni attraverso i secoli. Lo svolgimento artistico delle rappresentazioni della Madonna doveva essere tra i primi a tentare i critici, come quello che riassumeva in sè tutta la poesia dell' arte italiana. Jamerson, Schmid, Rohault de Fleury, De Rossi, Baldoria vi si erano provati, ma i loro studï erano rimasti monchi, nell' esame delle immagini di determinati periodi, senza il confronto con quelli che passarono e si susseguirono. Mancava fin qui la ricerca iconografica completa che seguisse tutto lo svolgimento della gentile rappresentazione, dalle catacombe di Priscilla alle cattedrali del Rinascimento. Per fortuna la lacuna è stata colmata col volume di Adolfo Venturi, edito signorilmente da Ulrico Hoepli di Milano.

La vita della Vergine vi è seguita passo passo attraverso le varie rappresentazioni, dalla Natività fino all' Assunzione, col più rigoroso esame critico e nello stesso tempo con quella genialità di forma che rende gli scritti del Venturi attraentissimi anche ai profani dell' arte. Le moltissime e belle tavole corredano il volume con tal ricchezza che non v' è quasi pagina che non ne via provvista, e l' autore ha raggiunto lo scopo che nella loro disposizione si è proposto: che è quello di far provare a chi le scorre la stessa impressione che egli provò nell' esame progressivo delle opere originali, in modo da dare l' idea esatta dello svolgimento artistico di quelle rappresentazioni.

Uno studio sul' immagine sacra della Vergine precede, a mo' di prefazione, gli altri. In un dipinto del III° secolo nelle catacombe di Priscilla è la più antica immagine della madre che si stringe al seno il figlio; la gentile rappresentazione fu ripetuta dagli artisti cristiani con frequenza, da quando fu loro concesso di portare i loro riti alla luce del sole. Nella gioia del trionfo la Chiesa raccolse e raccontò tutti i particolari della sua storia, ma la figura della Madonna sembrò più nobilitata quando prese voga la tradizione che alcune immagini della Vergine custodite in Gerusalemme fossero veri ritratti suoi e si attribuirono poi a San Luca, per la necessità di accrescerne l'importanza col suggello di un nome storico. Le Madonne dette di San Luca, dal volto ovale, gli occhi dallo sguardo dolce assai grandi, il naso diritto, piccolo, floride le labbra, rotondo il mento, furono accolte dall' Occidente. Nel Medioevo, col decadere

dell' arte greco-romana, quel dolce viso si fece men bello, si allungò, gli occhi si fissarono, dilatati, nel vuoto; a compensare la povertà e la convenzionalità del disegno la figura si arricchì di gemme e di ori. Dal secolo V in avanti il culto della Vergine acquistò importanza sempre maggiore anche nell' Occidente e, prima che altrove, nei luoghi congiunti da stretti vincoli con l' Oriente, a Ravenna, a Parenzo nell' Istria, a Venezia. Ma l'arte discende sempre più nel buio della barbarie fino intorno al secolo XI. A Roma i marmorari ricercanti entro ai marmi l'anima dell' arte accennavano a nuovi ideali quando, da noi l'arte bizantina, senza patria, mandava gli ultimi aneliti. La nuova arte romanica abbandonò l'antico apparato bizantino, ma la figura della Madonna rimaneva stentata, lunga, senza corpo sotto le vesti. Nel secolo XIII l'arte fa passi giganteschi finchè, con Nicolò Pisano, la naturalezza dei movimenti della Vergine dal tipo Giunonio si accoppia con la tradizione classica e il capo si piega mollemente verse il divin Figlio. Giotto le dedica un monumento eterno nella cappella degli Scrovegni, la spoglia degli inutili ornamenti dei tempi passati e la umanizza nelle modeste apparenze della popolana che la Provvidenza chiama all' altezza di gaudi e di dolori divini. L'arte gotica darà a quella figura le corone gigliate, ma già l'elemento ideale si mesce al reale e la Vergine diventa „la cosa gentile“ del Petrarca. Ancora un passo e la Madonna sarà, nell' arte del Rinascimento, la madre che sorride, che scherza col figlio: tenera in Donatello, semplice, quasi infantile in Beato Angelico, piena di grazie in una dolce festa di colori in Botticelli, circondata di rose e di festoni di frutta in Luca della Robbia, troneggiante ma presaga dell' avvenire del figlio nel Francia, idealizzata in Rossellino, in Desiderio da Settignano, in Benedetto da Maiano, in Mino da Fiesole. Filippino Lippi sembra riassumere, nella figura del tabernacolo di Prato (che il Venturi riproduce sulla copertina del volume), i più cari attributi dati alla donna celeste dall' arte toscana e Michelangiolo, nel tondo del Museo Nazionale di Firenze, compie grandiosamente l'opera di Donatello.

V' è un gruppo di artisti che (quasi un nuovo misticismo aleggi sulla terra) danno alle loro Madonne un' aria monacale, compunta, pensosa, ma sotto i candidi veli la bellezza trionfa sempre: tali Perugino, Lorenzo di Credi, il Francia, il Bergognone, Giovanni Bellini. Il tipo italico della venustà muliebre sfolgoreggia nelle Vergini di Raffaello, di Leonardo, di Giorgione, del Correggio, di Tiziano. Raffaello s'ispìra da prima a Perugino nell' idealizzare la donna umbra, poscia all' arte fiorentina e finalmente, a Roma, le sue Madonne „trasforma in un tipo vigoroso (sono parole di Venturi) idealizzando le forme delle donne della campagna romana, si che i loro occhi grandi con nere sopraciglia arcuate, le loro carni soleggiate si rivedono nella Madonna di Dresda, ma il naso grosso all' estremità, le labbra tumide trovano correzioni sapienti dal maestro immortale“.

Leonardo alle donne lombarde chiede quella bellezza molle e maestosa che ripete nelle sue Vergini; Giorgione alle donne venete l'ovale

dei volti e Tiziano lo splendore delle carni sane e fresche; alle donne dell' Emilia Correggio le carni candide soffuse di rosa.

„Le gentildonne delle corti italiane, le madri belle di casalinghe virtù, le fanciulle sorridenti d'amore, tutte ritratte nel secolo XV, recarono la venustà di cui erano adorne, come una collana di gemme, alle Madonne loro ideale eredi."

Seguire il libro del Venturi, minuziosamente analitico, in una modesta recensione non è possibile. Tutti i momenti della vita della Madonna a cui l'arte potè ispirarsi, la Natività, la presentazione al tempio, lo sposalizio, l'Annuciazione, la Visitazione, le angosce di Giuseppe, il Presepe, l'adorazione dei Magi, la Purificazione, la fuga in Egitto, la disputa di Gesù nel tempio, la passione di Cristo, la crocifissione, la deposizione, „la Pietà", l'Ascensione, la Pentecoste, l'Assunzione, sono presi in esame in tutti i rami dell' arte: negli avorï, nelle miniature sui codici, nelle pitture, dalle prime manifestazioni a quelle del cinquecento.

Il testo trova poi un necessario e chiaro supplemento nelle illustrazioni abbondantissime, si che il lettore può facilmente seguire i progressi nei varii modi d'interpretare ogni soggetto. Un tal libro, e per la genialità del soggetto e pel nome dell' autore e per la ricchezza tipografica di cui è rivestito avrà certamente un successo popolare anche in Germania; infatti un 'edizione tedesca del libro del Venturi è già stabilita.

Credo che non avrei potuto finire con miglior notizia pei lettori del Repertorium questo che avrebbe voluto essere una recensione ma che, per la natura dell' argomento svolto ed illustrato dal Venturi, è riuscito necessariamente un modesto cenno bibliografico. *F. Malaguzzi.*

(Conte Alessandro Baudi di Vesme). Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino. (Con 23 riproduzioni fotografiche). Torino. Vincenzo Bona 1899.

Nach dem Vorgange der Belgischen Galerien hat man im Norden einen Typus des Galerie-Kataloges ausgebildet, der die eingehendsten Studien über die Künstler wie über die Werke in anspruchsloser und vor Allem in kürzester Form dem Benutzer bieten und ihn über alles Wesentliche und nur über das Wesentliche unterrichten soll. In Italien schwankt man noch zwischen dem dürren Verzeichniss, das kaum mehr als die Nummern, die oft genug falschen Namen der Künstler und die Titel der Werke angiebt, und dickleibigen Compilationen, die mehr eine Serie von Vorlesungen über die einzelnen Meister, als ein Katalog genannt werden müssen. Der richtigen Mitte zwischen diesen Extremen nähert sich in erfreulicher Weise der Katalog, den Alessandro Vesme mit liebevoller Sorgfalt und bescheidener Zurückhaltung von der seiner Obhut anvertrauten Gemäldesammlung angefertigt hat. Der vor Kurzem von ihm durchgeführten Neuordnung der Galerie nach Schulen, über die er eingehend im dritten Bande der „Gallerie Nazionali Italiane" (Per cura del Ministero d. Pubbl. Istruzione, Roma 1897, p. 3ff.) berichtet hat, folgt der

V. auch in der Anordnung seines Kataloges. Man wird diesem älteren System, das besonders die Bequemlichkeit der Besucher der Galerie in's Auge fasst, vor der in den neueren Katalogen der nordischen Galerien üblichen alphabetischen Anordnung der Künstlernamen kaum den Vorzug geben können. Dem eiligen Besucher sollte durch die nöthigen Angaben am Bilde selber mitgetheilt werden, was er nothwendigerweise wissen muss, und seine Aufmerksamkeit nicht von den Kunstwerken, deren ihm überall schon viel zu viele in verwirrender Masse gezeigt werden, abgelenkt werden. Man muss auch wohl unterscheiden zwischen einem Führer und einem Kataloge, aus dem man sich doch vor Allem schnell unterrichten können soll, welche Thatsachen über ein bestimmtes Werk der Sammlung bekannt sind, und wo es in der Litteratur Erwähnung gefunden hat. Für das eingehendere Studium in der Galerie und besonders ausserhalb derselben, ist die alphabetische Anordnung fraglos die practischere. Bei einer streng systematischen Aufstellung der Gemälde, wie sie in der Galerie in Turin durchgeführt ist, bietet die Eintheilung des Kataloges nach den Sälen allerdings den Vortheil, dass die gleichartigen Kunstwerke, die Gemälde der einzelnen Schulen übersichtlich bei einander stehen. — Bedauerlich ist es, das der V. der neuen Anordnung folgend, die Nummern wieder geändert hat. Das erschwert die Identificirung der z. Th. nun anderen Meistern zugeschriebenen Bilder mit den Angaben in der Litteratur ausserordentlich und führt häufig zu störenden Irrthümern.

Der Katalog beschränkt sich in lobenswerther Kürze auf die nöthigsten Angaben. Die Einleitung bildet ein Abriss der Geschichte der Sammlung. Die historischen Notizen über die einzelnen Maler hätten allerdings etwas weniger dürftig sein können. Man vermisst jede Angabe über Schulzusammenhang und Entwickelung der Künstler. Der locale Gesichtspunkt scheint zu sehr betont, wenn z. B. von Barnaba da Modena nichts anderes gesagt wird, als dass er in Piemont und Monferrato in der 2. Hälfte des XIV. Jahrh. gearbeitet habe, wenn Carle van Loo der Piemontesischen Schule eingefügt wird, weil er in Nizza Maritima geboren ist. Der knappen Beschreibung folgen die Angabe des Materials, auf dem das Bild gemalt ist, (die wohl auch die Art des Holzes hätte berücksichtigen sollen) und der Maasse, dann Notizen über die Geschichte des Bildes, über die verschiedenen Zuschreibungen und endlich ein Verzeichniss der Abbildungen und der Litteratur, in der das Werk Erwähnung findet. Alle diese Angaben zeugen von grösster Sorgfalt in der Benutzung der Quellen und der Litteratur und von Zurückhaltung und Besonnenheit des Urtheils.

Jetzt da man überall die Nothwendigkeit eingesehen hat, eine systematische Durcharbeitung des gesammten Denkmälervorrathes in Angriff zu nehmen, wird sich wohl das Bedürfniss nach einer einheitlichen Form der Galerie-Kataloge dringend fühlbar machen, und man wird auch in Italien beginnen, die Erfahrungen, die man anderwärts gemacht hat,

bei der Ordnung und Katalogisirung der Sammlungen zu verwerthen. Leider betrachtet man aber hier immer noch die Leistungen des Nordens entweder mit einem fast unverständlichen, chauvinistischen Hochmuth, oder man lässt sich allzuleicht durch die Erkenntniss ihrer Ueberlegenheit entmuthigen. Freilich müsste zuerst etwas mehr Ruhe und Stabilität in der Verwaltung erreicht werden und vor Allem mehr sachliches Interesse für die Kunstwerke an die Stelle des blossen Localpatriotismus und des persönlichen Ehrgeizes treten. Der Katalog Vesme's ist gerade deshalb, trotz mancher Mängel, mit um so grösserer Freude zu begrüssen, weil die Arbeit in der That Zeugniss ablegt für eine lange, liebevolle und ganz sachliche Beschäftigung des Verfassers mit den Kunstwerken seiner Sammlung. *P. K.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die **„Pax von Chiavenna“**, eine fälschlich so bezeichnete kostbare Cimelie der Domkirche jenes alten Hauptortes des Veltlin, die erst neuerdings in der Abtheilung für kirchliche Kunst der vorjährigen Voltaausstellung zu Como den Kreisen der Kunstliebenden bekannt wurde, macht D. Sant' Ambrogio in einem längeren, interessanten Artikel der „Lega lombarda“ (No. 212—213 vom 5.—7. Aug. 1899) zum Gegenstande ausführlicher Betrachtung. Das fragliche Kunstwerk, der obere Deckel eines Einbandes von beträchtlichen Maassen (25 auf 40 cm), bestehend in einer goldenen Platte, die ausser den vier Medaillons der Evangelistensymbole an den vier Ecken in getriebener Arbeit, und dem mit Edelsteinen ausgelegten und von feinem Filigran umrankten Kreuz im Oval der Mitte — ähnlich gestaltete, kleinere Medaillons in Email mit den Darstellungen Christi in der Mandorla (Mitte der oberen Seite), des Verkündigungsengels und der Jungfrau (Mitte der linken und rechten Seite) und der Heimsuchung (Mitte der untern Seite) sowie sonst auch reich über die Fläche der Platte verstreuten Schmuck an Edelsteinen und zu Cameen geschnittenen Opalen trägt, enthüllt sich auf den ersten Blick als ein aussergewöhnlich reiches Erzeugniss der rheinischen Emailleurkunst des XII. Jahrhunderts, wie wir deren diesseits der Alpen manche besitzen, wie sich aber in Italien ausser der in Rede stehenden Arbeit nur noch in S. Maria maggiore zu Capua die jetzt andern Zwecken dienenden beiden Deckel eines Messbuches thatsächlich, sowie die Kunde von einer ähnlichen Einbandtafel erhalten hat, die 1172 durch Papst Alexander III. der Abtei von Montecassino geschenkt, seit langem untergegangen ist.

Ueber die Veranlassung der Entstehung, sowie den Zweck, dem die „Pax“ von Chiavenna zu dienen bestimmt war, ist es Sant' Ambrogio gelungen, wenn auch nur hypothetischen Aufschluss zu erlangen aus dem Distichon in leoninischen Versen folgenden Wortlauts, das den Christus in der Mandorla am obern Rande umzieht:

Vivant in Christum regnum teneantque per ipsum
Me fecerant tantum faciunt vel condere actum.

Hiernach dienten die Einbanddeckel zur Verwahrung eines Dokumentes von ungewöhnlicher Bedeutung, und kirchlicher Bestimmung. Unser Ver-

fasser glaubt es in der Bulle Papst Alexander III. vom Jahre 1178 sehen zu können, womit die Collegiatkirche von Chiavenna in den besonderen päpstlichen Schutz aufgenommen, und ihr — mit Rücksicht auf die Zwistigkeiten, die seit langer Zeit zwischen ihr und dem Bisthum von Como bestanden — all' ihre bisher über die Kirchengemeinden des Veltlin's geübten Rechte, wie auch der Besitz ihrer seitherigen Güter und sonstigen Gerechtsame gewährleistet wird.

Aehnlich wie mit der „Pax" von Chiavenna, verbindet sich auch mit dem obenerwähnten Erzeugniss rheinischer Emailleurkunst in S. Maria maggiore zu Capua, dessen eine Tafel jetzt als Thür eines Sacramentshäuschens dient, während die andere im Schatze der Kirche aufbewahrt wird, der Name Papst Alexander III., — u. z. wahrscheinlich aus gleichem Anlass wie bei dem erstbesprochenen Werke. (S. die Studie D. Sant' Ambrogios's über die Capuaner Cimelie in der Lega lombarda vom 20. Aug. 1899. Zuerst hatte sie Salazaro in seinen „Monumenti dell' Italia meridionale" unter Beifügung einer Reproduction besprochen.) Denn es war 1174, dass der genannte Papst „Ecclesiam Capuanam petente Alphano archiepiscopo tuendam suscepit" (Ughelli VI, 327), ein Act, bedeutsam genug, um den Erzbischof Alphanus (1163—1183) zu veranlassen, dessen Andenken durch die Stiftung einer so kostbaren kirchlichen Cimelie festzuhalten. Dass diese aber zwischen den Jahren 1172 und 1183 entstand, ergiebt sich einerseits daraus, dass sich darauf der im erstangeführten Jahre canonisirte Thomas von Canterbury dargestellt findet, und dass andrerseits der Erzbischof Alphanus 1183 starb. *C. v. F.*

Der alte Dom von Brescia, die sogenannte Rotonda wird von A. Mercanti in der Monatsschrift Emporium (1898, Märzheft S. 198 ff) zum Gegenstand einer längeren Studie gemacht, worin auf Grund der Ergebnisse der in den letzten 15 Jahren durchgeführten gewissenhaften Restaurirung des Monumentes dessen räthselhafte Baugeschichte wenigstens einigermassen aufgehellt wird. Schon Cordero di S. Quintino hatte die Tradition, die den Bau der Zeit der Königin Theodelinde zutheilte, mit triftigen Gründen abgewiesen und dessen Entstehung in die Epoche Karl d. Gr. gesetzt. Die Chronik eines Notars Rodolfo aus dem XI. Jahrhundert verzeichnete nämlich zu dem Jahre 775 die Existenz einer dem h. Petrus geweihten Kathedrale unter der Benennung Mater ecclesia aestiva, während i. J. 838 bei Anlass der Uebertragung der Asche des h. Filastrius in die Krypta des der h. Jungfrau geweihten neuen Domes von diesem als der Mater ecclesia hiemalis die Rede ist. Dieser Bau nun wurde von Cordero mit der Rotonda identificirt, — mit Unrecht, wie die neuesten Untersuchungen ergaben, denn die eben erwähnte, noch bestehende Krypta in Form einer dreischiffigen mit Kreuzgewölben und einem Querschiff versehenen Basilika kann unmöglich ursprünglich unter einem Rundbau angelegt worden sein; überdies hat die bei Gelegenheit der jüngsten Restaurirung vorge-

nommene genaue Untersuchung ihrer architektonischen Details, namentlich der Säulencapitäle, ergeben, dass sie dem V.—VII. Jahrhundert angehören. Sodann aber fand man in einem der drei Pfeiler, die von den acht, worauf die Kuppel der Rotunde ruht, einer Reconstruction unterzogen werden mussten, als Baumaterial verwendet einen Marmorblock, worauf sich — als Fragment wahrscheinlich eines Epitaphs — die Inschrift befand: Anno dominice incarnationis 897. Es muss daher der Bau der Rotunde nach diesem Zeitpunkt ausgeführt worden sein, und wenn man bedenkt, dass eine gewisse Zeit, dahin gegangen gewesen sein musste, ehe ein Monument in seinen Bruchstücken einfach zum Gebrauche von gewöhnlichem Baumateriale herabgesunken sein konnte, so wird man nicht fehl gehen, ihre Entstehung um die Wende des ersten Jahrtausends anzusetzen, — ein Ansatz, der übrigens auch in der überaus rohen Ausführung des Mauerwerkes, wie sie dem gesunkenen technischen Vermögen jener Zeit des tiefsten Verfalls entspricht, seine Bekräftigung findet. — Da nun aber nicht vorauszusetzen ist, dass die spätestens im VII. Jahrhundert entstandene basilikale Krypta während dreier Jahrhunderte ohne den betreffenden Ueberbau gelassen worden wäre, so wird man zu der nothwendigen Folgerung geführt, es müsse an Stelle der heutigen Rotunde ursprünglich ein Bau vom Grundriss einer dreischiffigen Basilika existirt haben, der spätestens im VII. Jahrhundert aufgeführt worden war. — Die einzige Spur, die sich davon bei Gelegenheit der jüngsten Restauration gefunden hat, sind einige Bruchstücke eines Mosaikfussbodens in der Tiefe von 80 Centimeter unter dem jetzigen der Rotunde. Es ist ja auch sonst ganz erklärlich, dass als an die Aufführung eines im Grundrisse ganz abweichenden Baues gegangen wurde, die Spuren der ursprünglichen Basilika vorher getilgt worden waren. Ueber die Gründe aber, durch die der Neubau veranlasst ward, können wir nur Vermuthungen hegen. War es Baufälligkeit, war es Zerstörung durch die Einfälle der pannonischen Reiterhorden, war es das Verlangen der Bewohner, gegen feindliche Ueberfälle in einem mächtigen Baue solider Ausführung Schutz zu finden, oder die Absicht, nachdem die Schrecken des Weltunterganges vorüber gegangen, in einem nach damaligen Begriffe imposanten, ja aussergewöhnlichen Baudenkmal den Dank gegen die Gottheit zu verewigen? *C. v. F.*

Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo.

Von **C. von Fabriczy.**

I.

Als die Arte de' Giudici e Notai am 16. November 1601 die von Gian Bologna geformte Bronzestatue ihres Patrons, des Evangelisten Lucas in dem ihr gehörenden Tabernakel an Or San Michele aufstellen liess (Gaye III, 523), musste ihr ein Marmorbild desselben Heiligen den Platz räumen, das seit fast zwei Jahrhunderten an dieser bevorzugten Stelle gestanden hatte. Im Jahre 1406 nämlich war (wie wir weiter unten darthun werden) die genannte Zunft der ihr — wie auch zwölf andern von den 21 Zünften, sowie der Parte Guelfa — durch die Signorie im Jahre 1339 auferlegten Verpflichtung endlich nachgekommen, den ihr zugewiesenen Aussenpfeiler an Or S. Michele mit einem Tabernakel und dem Abbild ihres Schutzheiligen in demselben zu schmücken (Gaye I, 46 ff). Dieses war nun, nachdem es, wie gesagt, der Statue Gian Bologna's hatte weichen müssen, im Jahre 1628 in dem Tabernakel aufgestellt worden, wo bis dahin der h. Georg Donatello's gestanden hatte. Den letzteren hatte man nämlich dazumal in die Nische der Arte de' Medici e Speziali versetzt, die in jenem Jahre durch die Uebertragung der Madonna Simone Talenti's(?) auf einen Altar im Innern des Baues frei ward (Franceschini, L'oratorio di S. Micheli in Orto, Firenze 1892 pag. 75 n. 1 und pag. 92 n. 3). Dort stand der h. Lucas bis zum Jahre 1846, kam sodann in die Magazine der k. Paläste, und dorther 1872 in das kurz vorher gegründete Museo nazionale, wo er gegenwärtig unter den Arcarden des Hofes zu sehen ist (Campani, Guida del R. Museo nazionale, Firenze 1884 pag 153). Niemand hatte die Statue bis dahin näherer Beachtung gewürdigt — konnte doch noch Campani am eben angeführten Orte es wagen, sie auf die Autorität von ungenannten Kennern (?) hin, dem Ghiberti, ja sogar dem Mino da Fiesole zuzuschreiben! Prof. Schmarsow war der erste, der sich in seiner 1889 über die Bildwerke an Or S. Michele in der Nationalzeitung veröffentlichten Artikelreihe (die unmittelbar darauf in der florentinischen Wochenschrift Vita Nuova, No. 11, 12 und 13 in italienischer Uebersetzung erschien und neuerdings in der Festschrift für das kunsthistorische Institut zu Florenz wieder abgedruckt wurde) eingehender mit unserer Lucasstatue befasste. Er wies ihr die richtige Stelle in der historischen Entwicklung der florentiner Sculptur an, indem er darin ein Werk jener Übergangskunst von der Gothik zur Renaissance erkannte, als deren hervor-

ragendsten Vertreter wir in der Bildhauerei Niccolò d'Arezzo zu betrachten haben. Als dessen „künstlerischen Glaubensbruder“ bezeichnet denn auch Schmarsow den Schöpfer des h. Lucas — „wenn es nicht gar er selbst war, so gross ist die Verwandtschaft der in Rede stehenden Statue mit Niccolò's h. Marcus im Dom. . . . Die Gewandbehandlung aber verräth . . . . die Hand eines Ateliergehilfen, der daran mitgearbeitet haben mochte, vorausgesetzt dass ihre Conception von Niccolò herrühre“ (nach der mir einzig zugänglichen italienischen Version auszugsweise ins Deutsche zurückübersetzt). —

Die vorstehend ausgesprochene Vermuthung nun sind wir in der Lage auf Grund unbezweifelbarer Zeugnisse in das Bereich einer sicheren Thatsache zu erheben. Unter den im Florentiner Staatsarchive aufbewahrten Akten der Zunft der Notare und Richter (Atti del Proconsolo) finden sich nämlich die in Folgendem wörtlich reproducirten Beschlüsse und Zahlungsvermerke betreffs der Ausführung des fraglichen Werkes durch unsern Künstler:

Die XXXI. mensis Maii 1404. Prefati domini proconsul et consules dicte artis — visa quadam reformatione in dicta arte die 25 mensis augusti anni domini 1401, ut patet in Libro leonis reformationum dicte artis a carta 55, et visa quadam alia reformatione in dicta arte die 10 mensis novembris anni domini 1403 inditione XII, ut patet in dicto libro reformationum dicte artis a car. 68, in effectu disponentibus de ymagine marmorea beati s. Luce Evangeliste fiende et ornande in pilastro Orti S. Michaelis et de operariis eligendis pro faciendo fieri et ornari dictam ymaginem marmoream, et de eorum offitio et balia, et de quibus denariis et redditibus dicte artis debeat ymago marmorea predicta fieri, et omnibus et singulis in dictis reformationibus, et qualibet earum contentis et visis et consideratis, una cum Ser Ant. Chelli et Ser Tomm. Ser Franc. Masi et Ser Paulo Ser Franc. magistri Petri notariis et opperariis dicte ymaginis marmoree fiende — deliberaverunt, quod F. Bindus Cardi olim camerarius dicte artis per quatuor menses initos die 1 Januarii p. p. anni domini 1403 et finitis die ultimo aprilis 1404, seu quilibet eius vicecamerarius potuerit licite et impune mississe et solvisse die ultimo mensis martii p. p. anni domini 1404 N i c h o l a o p i e r i v o c a t o P e l a d e L a m b e r t i s, magistro qui ad presens facit et ordinat sculturam ymaginis marmoree Beati S. Luce Evangeliste, de qua superius fit mentio, pro parte solutionis sui magisterii laboris et mercedis florenos 26 auri (Atti del Proconsolo, Stanziamenti del 1404, vol. 96 fol. 179 v).

N i c h o l a o p i e r i v o c a t o p e l a d e L a m b e r t i s, magistro qui ad presens facit et ordinat sculturam ymaginis marmoree Beati S. Luce Evangeliste — pro parte solutionis sui magisterii et seu laboris flor. 26 auri, videlicet flor. 14 auri de redditibus et seu pensionibus fundaci dicte artis, et flor. 12 auri de quacumque alia pecunia dicte artis (a. a. O. fol. 179 r. Nach dem Wortlaut des vorangehenden Beschlusses war diese Zahlung am 31. März 1404 erfolgt.).

Die VII. mensis septembris [1406]. Nicholao pieri lamberti vocato Pela pro operibus factis in figura marmoris sancti Luce, qui fit pro dicta arte, dedi et solvi ego Franciscus vigore stanziamenti facti per dominos proconsulem et consules et operarios, ut constat in libro Ser Pauli Ser Guidonis Ser Grifi carte 180 de mense aprilis (Atti del Proconsolo, Stanziamenti del 1406, vol. 97 fol. 177 r; den Betrag der Zahlung vergass der gute Kämmerer auszusetzen!).

Die XXIII ottobris [1406] Nicholao Lamberti vocato Pela, magistro figure marmoris sancti Luce, pro operibus factis in dicta figura tabernaculi — flor, XXVIII.

Die XXX mensis ottobris. Nicholao Lamberti predicto magistro figure marmoris pro operibus factis in dicta figura — flor. II. Nicholao pieri Lamberti vocato Pela magistro tabernaculi S. Luce pro parte sui laborerii — flor. VIII (a. a. O. fol. 180r.)

Die XIII novembris. Nicholao Lamberti vocato Pela magistro figure S. Luce pro parte solutionis eius operis — flor. VI.

Die XVI mensis novembris. Nicholao lamberti vocato Pela magistro tabernaculi S. Luce pro parte sui laborerii — flor. XXV (a. a. O. fol. 180v.)

Die XXIII decembris. Nicholao Pieri Lamberti magistro tabernaculi S. Luce artis pro parte solutionis sui resti — flor. V.

Die XXX decembris. Nicholao pieri magistro tabernaculi S. Luce pro omni resto quod tenetur habere ab arte occasione sui laborerii — flor. sex auri (a. a. O. fol. 181v und 182v.)

Hiernach war der Beschluss zur Ausführung des Werkes seitens der Zunft schon am 25. August 1401 gefasst, der Auftrag dafür an Niccolò d' Arezzo jedoch erst zwischen dem 10. November 1403 und 31. März 1404 ergangen. (Nach einem von Gaye I, 82 mitgetheilten, unten nochmals zu erwähnenden Document war derselbe allerdings schon vor dem 8. Juni 1403 erfolgt). Der Meister scheint — wie ihm das auch bei andern Arbeiten öfters passirte — nicht allzu eifrig dazu gesehen zu haben; denn ausser einer Anzahlung, die er am letzten März 1404 empfängt, hören wir während der Jahre 1404 und 1405 sonst von keinen an ihn geleisteten Abschlagszahlungen. Erst im letzten Drittel des Jahres 1406 werden dieselben häufiger und am vorletzten Tage dieses Jahres erhält er die Restsumme für sein Werk. Es wird somit anzunehmen sein, dass die Statue des h. Lucas zu dieser Frist an dem für sie bestimmten Platze ihre Aufstellung gefunden hatte. Die Summe der Beträge, die Niccolò dafür empfing, beträgt 106 Goldgulden, — eine für damalige Verhältnisse recht nahmhafte Entlohnung. Nun muss aber bemerkt werden, dass sich sein Gesammthonorar noch höher stellte, denn bei dem Eintrag vom 7. September 1406 findet sich der Betrag der Theilzahlung nicht angegeben. Allerdings scheint in obiger Summe auch die Bezahlung für das Tabernakel mit einbegriffen gewesen zu sein, zum mindesten wird Niccolò in den drei letzten Belegen ausdrücklich auch als „magister tabernaculi“ qualificirt. Die Anordnung und die Detailformen der Nische, wie sie noch heute unverändert besteht,

widerspricht auch durchaus nicht dieser Annahme, und überdies trägt die Halbfigur des segnenden Heilandes im Giebelfeld ganz und gar den Charakter der übrigen Sculpturen unseres Künstlers zur Schau. —

II.

Wird durch das Obige ein seither problematisches Bildwerk mit Sicherheit dem Werk Niccolò Lamberti's eingereiht, so giebt eine zweite Reihe urkundlicher Belege Auskunft über eine völlig unbekannte Phase seiner künstlerischen Lebensthätigkeit. Durch ein von Gaye I, 82 veröffentlichtes Schreiben der Signorie von Florenz an den Dogen von Venedig war uns wohl bekannt geworden, dass Niccolò im Jahre 1403 einen Ruf in die Lagunenstadt, zur Erbauung eines Saales im Dogenpalast, hatte ausschlagen müssen, weil ihn vorher eingegangene Verflichtungen in Florenz festhielten. Dass er aber später doch noch nach Venedig kam und bei den Ausschmückungsarbeiten der Fassade von S. Marco betheiligt war, blieb bisher unbekannt. Wohl hatte der jüngste, so sehr verdiente Forscher auf dem Gebiete venetianischer Kunstgeschichte, durch seine feine Empfindung für gewisse Stileigenthümlichkeiten geleitet, die Vermuthung ausgesprochen, Niccolò d' Arezzo und seine Schüler möchten an dem bildnerischen Schmuck des Obergeschosses der Fassade von S. Marco, namentlich an den decorativen Sculpturen des grossen Mittelbogens derselben (ornamentales Friesband des Bogens, Engelstatuen des geschwungenen Giebels über demselben, krönende Statue des h. Marcus, Atlanten als Wasserspeier zu Seiten der Bogenkämpfer u. s. f.), die mit denen an der Porta della Mandorla des florentiner Domes schlagende Analogien besässen, betheiligt gewesen sein (Paoletti, L'archittetura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Parte I, Venezia 1893 pag. 13 e 14). Ganz richtig (wie wir gleich sehen werden) hatte er ferner als Zeit der Ausführung dieser Arbeiten die Epoche der grossen Wiederherstellungen an dem Baue nach einer Feuersbrunst im Jahre 1419 vorausgesetzt, aber für die Annahme, dass dabei Niccolò Lamberti die Oberleitung gehabt habe, kein anderes Zeugniss beizubringen vermocht, als einen Notariatsact vom 11. April 1424, worin ein Ser Nicolaus lapicida de florentia als Bewohner Venedig's genannt wird, sowie die urkundlich wiederholt nachgewiesene Anwesenheit Pietro's, des Sohnes unseres Niccolò in der Lagunenstadt (1423 als einer der beiden toscanischen Meister des Grabmals Tom. Mocenigo in S. Giovanni e Paolo, 1434 mit Arbeiten an Cà Doro beschäftigt, s. a. a. O. pag. 26 nota 1 e 2).

Die in Folgendem veröffentlichten Documente nun bestätigen die Hypothesen Paoletti's in vollem Umfange.*) Sie führen uns nach Lucca,

---

*) Auf ihr Vorhandensein im Staatsarchiv zu Lucca hat dessen jüngstverstorbener gelehrter Director Salvatore Bongi schon vor Jahren in seiner interessanten Publication: Paolo Guinigi e le sue ricchezze, Lucca 1871 pag. 15 nota 1 hingewiesen. Mein verehrter Freund Dr. Davidsohn hatte die Güte, sie für mich dort zu copiren.

zu Paolo Guinigi, dem damaligen Tyrannen der Stadt. An ihn wendet sich der Doge Tomaso Mocenigo in dem nachfolgenden Schreiben (das wir, obwohl es mit der Person Niccolò's d'Arezzo nichts zu thun hat, der Continuität des Gegenstandes zu Liebe hier mit reproduziren):

Thomas Mocenigo d. g. (dei gratia) dux Venetiarum etc (*sic*) magnif. et pot. dom. Paulo de Guiniciis Luce etc (*sic*). Quamvis experientia diuturna multipliciter cognoverimus . . . . . (folgen Phrasen über die von Guinigi der Republik stets bezeugte Geneigtheit) tamen percepta novella relatione prudentis viri mag. Pauli lapicide civis nostri latoris presentis, qui ex commissione virorum nobilium, majorum procuratorum eccl. S[i] Marci fuit ad partes vestre magnificentie pro lapidibus opportunis ad ornamenta ecclesie prenotate et in reditu suo deinde amplam liberalitatem magnitudinis vestre narravit nobis et referimus eidem gratiarum uberes actiones. Verum quoniam eidam nostri procuratores miserunt unam navem circiter illas partes cause lapidum pro dicto laborerio ecclesie prelibate, cujus operis bonum et celerem processum non mediocriter exoptamus, que navis hinc abiit die prima presentis mensis et racionabiliter potest illuc applicuisse, et nunc presentialiter mittant magistrum Paulum supratactum occas. lapidum prescriptorum, vestr. magnitudinem affectuose precamur quatenus juxta munificam et lieberalem vestram consuetudinem placeat mandare quod permittatur de locis vestris extrahere et accipere lapides, quos requiret ac volet pro dicta causa usque ad onus pred. navis . . . . (folgen Complimente). Dat. in nostro ducali palatio die 19 mens. Marcii ind. 7[a.] MCCCCXIIII (Staatsarchiv zu Lucca, Abtheilung der Originalurkunden auf Pergament).

Es handelte sich hierbei um die Beschaffung von Marmormaterial aus den Brüchen von Carrara für die schon vor 1414 im Gange befindlichen Ausschmückungsarbeiten an der Fassade von S. Marco, und da das Gebiet, in dem jene lagen, der Botmässigkeit Guinigi's unterstand, musste seine Erlaubniss dazu eingeholt werden. Der Meister aber, den die Procuratoren von S. Marco mit dieser Mission betraut hatten und in dem wir wohl den Leiter der betreffenden Arbeiten werden zu erkennen haben, war niemand anders als Paolo delle Massegne, der Sohn Giacomello's, uns seither schon als Schöpfer des Grabmals Jac. Cavalli († 1386) in S. Giovanni e Paolo und desjenigen Prendiparte Pico's († 1394), jetzt im Hof des Museo Estense zu Modena aufgestellt, bekannt (s. Mich. Caffi's Notizen über ihn in Arte e Storia 1889 pag. 209). Hatten ja sein Vater und Oheim seit 1394 auch an und für S. Marco gearbeitet, — war es da zu verwundern, dass er jetzt in leitender Stellung daran besehäftigt wurde?

Allein in wenigen Jahren sollte sich dies ändern: schon 1419 finden wir unsern Niccolò d'Arezzo an Paolo's delle Massegne Stelle. Zeugniss dessen die folgenden Zuschriften Paolo Guinigi's an den Dogen und die Procuratoren von S. Marco, deren Abschriften im Luccheser Archiv bewahrt werden:

Leonardo Mocenigo et Marino Caravello procuratoribus S[i] Marci de

Venetiis. — Spectabiles et egr. majores fratres honorabiles. E stato qua con letere de la illustr[ma] Signoria vostra maestro Nicolo da Firenze lapicida, et circa quanto scrivete et a lui avete commesso con ogni solicitudine ae (*ha*) cercato mettere ad effecto, ne per spesa ragionevole arebbe lassato posto, che un poco dingordo vi fusse di seguire quanto li fu sumisso. Ma per lo breve tempo non e possibile che tanta somma si potesse avere netta come la vuole. Et se vi fusseno molti piu maestri che non sono, non sarebbeno di piu fructo e crescerebbesi spesa, pero chel difecto non sta in dellavorare ma solo in del cavare dele pietre le quali alcuna volta si trovano perfecte e buone et alcuna volta venose pilose e cattive, et avendosi a cavare non si sono voluti obligare per condictione del mando al tempo di mezo Septembre non volendosi recare lo carico adosso de lo marco (?) per certo. Onde per lo tempo statuito non bisogna la vostra carita prenda carico di mandare navilio. Et perche siate advisato di questo (rect. *quanto*) dice avere facto per questa, vel dichiaro dice avere conducto cento migliaia per fiorino uno e due terzi lo migliaio (= eine Last von 1588 Pfunden) e cento migliaia per fiorino uno lo migliaio tutto lavoro buono netto senza veli o peti de essere conducto a tutte spese di chi l'ae preso per tutto lo mese di Marzo proximo al caricatoio sula marina ad ogni loro rissico . . . . (folgen Details des Abkommens; u. a. hat eine Abschlagszahlung in Carrara zu erfolgen). Dat. Luce die 27 Julii 1419 (Arch. di Stato di Lucca, Copiario di Paolo Guinigi, fol. 125).

(An den Dogen von Venedig:) Ill[me] princeps etc. Recepi literas dominationis vestre et literas dominorum procuratorum S[i] Marci et audivi ea que mag. Nicolaus lapicida michi exposuit. In quorum executione dict. mag. Nicolaus fuit in loco lapidum et ibi conduxit magistros ut lapides necessarios habere possit, licet non in tempore per eosdem procuratores ordinato. Ego enim quidquid per me fieri poterit in exhibendo favore . . . . non aliter quam pro factis propriis . . . . operabor . . . . (folgen einige Complimente). Dat. Luce die 27 Julii 1419 (Arch. di Stato di Lucca, Copiario di Paolo Guinigi fol. 125).

Mit dem gleichen Auftrag wie Paolo delle Massegne 1414 war somit Niccolò Lamberti im Juli 1419 von Venedig nach Lucca bez. Carrara gesandt worden, hatte aber dem Wunsche seiner Bauherrn, eine volle Schiffsladung Marmor schon für Mitte September zum Transport nach Venedig bereit stellen zu lassen, nicht entsprechen können, weil es unmöglich war, die grosse Quantität binnen so kurzer Frist aus den Steinbrüchen zu gewinnen. Deshalb musste er sich begnügen, die Contracte für die Lieferung von 200 Lasten Marmors, an die Marina von Carrara gestellt, für März 1420 abzuschliessen. Dies berichtet Paolo Guinigi in seinen beiden Schreiben vom 27. Juli 1419 an den Dogen und die Procuratoren von S. Marco, — wahrscheinlich wohl auf Ersuchen Niccolò Lamberti's, dem daran gelegen sein mochte, vor seinen Auftraggebern durch eine so gewichtige Stimme, wie die des Herrn von Lucca, bezüglich dessen entschuldigt oder gerechtfertigt zu sein, dass es ihm nicht möglich gewesen war, ihren Anordnungen in allem zu entsprechen.

Zu der contractlich festgesetzten Frist stellte sich Niccolò sodann wieder in Lucca ein, um die bestellte Quantität Marmors zu übernehmen und auf einem Schiffe der Republik nach Venedig zu bringen. Wir erfahren dies aus folgendem Briefe Guinigi's an den Dogen:

Duci Venetiarum. — Ill^{me} princeps et excelse domine benefactor. Fuit hic ad presentiam meam vir prudens mag. Nicolaus de Lambertis lapicida cum litteris excell. vestre et spectabilium dominorum procuratorum eccl. S^{i} Marci, qui quidem michi retulit se operam dedisse ut ea que sibi per prefatos dominos procuratores comissa fuerant executioni mandentur. Ego enim, ut inclite dominationi vestre complacuit, vota obtuli eidem mag. Nicolao in cunctis sibi expedientibus ad perficiendum opus suum auxilium . . . . (folgen Höflichkeitsformeln). Dat. Luce die 24 Februarii 1420 (Arch. di Stato di Lucca, Copiario di Paolo Guinigi fol. 134^{v}).

Die Zuschriften des Dogen und der Procuratoren von S. Marco, auf die in den vorstehenden Briefcopien Guinigi's Bezug geschieht, haben sich im Luccheser Archiv nicht erhalten (wir hätten daraus wohl auch kaum etwas wesentlich Neues über die Sendung Niccolò's erfahren). Ebensowenig finden sich daselbst spätere Urkunden, die sich auf die gleiche Angelegenheit bezögen und woraus sich etwa entnehmen liesse, wie lange die Leitung der in Rede stehenden Arbeiten an S. Marco in den Händen Lamberti's gelegen habe. Sofern uns darüber ein glücklicher Fund in den venezianischen Archiven nicht aufklärt, werden wir uns diestalls mit zwei Daten zu begnügen haben, die der unermüdliche Fleiss Fr. Malaguzzi Valeri's aus den Schätzen des Bologneser Staatsarchivs geschürft hat. Im Jahre 1423 arbeitet ein Niccolò di Pietro (ohne nähere Angabe seiner Provenienz angeführt) an den unter der Leitung Bartolomeo Fioravanti's stehenden Erweiterungsbauten am Palazzo dei Notai (s. Repertorium XXI, 171; ein Niccolò di Firenze hatte für das gleiche Baudenkmal schon 1381 die Consolen und Zinnen der Bekrönung geliefert, a. a. O. S. 169). Nach dem oben angeführten Notariatsact vom 11. April 1424, der unsern Künstler noch als Einwohner Venedig's nennt, werden wir ihn nicht apodictisch mit seinem bologneser Namensvetter zu identificiren vermögen. Aber bei den Wiederherstellungsarbeiten an dem 1425 durch Brand zerstörten Palazzo degli Anziani kommt in einem Verrechnungsbuche derselben, dessen Angaben leider erst mit September 1429 beginnen, auch ein „Mr Nicholoe de Piero de Fiorenza, intagliadore de maxegne“ vor (Archivio storico dell' arte IV, 100 und 103). In diesem Meister zum mindesten haben wir ohne Zweifel Niccolò Lamberti zu erkennen, — namentlich seit feststeht, dass er nicht, wie Milanesi annahm 1420, sondern erst 1456 in höchstem Alter starb (der betr. Eintrag im Libro de' morti dal 1450 al 1459, Speciali e Medici, filza 244, carta 118 lautet: A di 11 di dicenbre 1456 Nicholo di piero riposto à' Servj, di vechiaia). —

Altes und Neues über die Brüder Eyck.

Von **Karl Voll.**

Die wichtige und immer noch nicht gelöste Frage über das Verhältniss der Brüder van Eyck zu einander, gehört hinsichtlich der Behandlungsweise zum guten Theil der Philologie an; denn sie wird ja nicht durch den künstlerischen Charakter der Gemälde aufgeworfen, sondern durch ein litterarisches Zeugniss, wie es sich eben in der berühmten Inschrift des Genter Altars darstellt.

Da die kunsthistorische Analyse bis heute noch nicht annähernd zu einer einmüthigen Anschauung über den Antheil geführt hat, den jeder der beiden Brüder an dem grossen Werke gehabt hat, so glaubte der Verfasser, dass es gut sei, nochmals die Quellennachrichten zu prüfen. Bei dieser Gelegenheit gelang es ihm, einige noch unbekannte alte Zeugnisse über die Eyck aufzufinden. Sie sind zum Theil bereits in des Verfassers kritischen Studie über die Werke des Jan van Eyck als Rohmaterial veröffentlicht. Es wird aber doch wohl zweckdienlich sein, sie philologisch und im Zusammenhang mit den schon bekannten alten Nachrichten zu behandeln, weil sich dabei erstens manche nicht unwichtige Aufklärung über die Heimath und Filiation unserer Quellen ergiebt, zweitens aber auch Hinweise auf Orte herauskommen, an denen mit einiger Aussicht auf Erfolg noch weiterhin nachgeforscht werden kann. Jedenfalls aber ist es nöthig, dass Springer's Beispiele folgend, die Kunstwissenschaft sich wieder einmal das völlige Nachrichtenmaterial über die Eyck zusammenstelle. Auch eine an sich unbedeutende Notiz kann ja möglicherweise mit Erfolg zur Aufklärung der wichtigen Frage benützt werden, wenn sie sich mit anderen Nachrichten glücklich combiniren lässt. Dabei hat der Verfasser einem wirklichen Bedürfniss abzuhelfen geglaubt, wenn er die sehr wichtigen Stellen aus Vaernewyck's *Historie van Belgis* ungekürzt zum Abdruck bringt; sie enthalten, wie es scheint, die zuverlässigsten Angaben, werden aber wegen der Seltenheit des Buches doch recht wenig benützt. Dagegen sind die von Springer seiner Uebersetzung von Crowe-Cavalcaselle als Anhang beigegebenen Stellen nur im Auszug mitgetheilt.

Die erste hierher gehörige Nachricht stammt aus Italien und ist um das Jahr 1450 verfasst. Sie besteht in den wenigen Worten des **Cyriacus**

de Ancona: praeclarus ille brugiensis, picturae decus, Johannes. Gleichzeitig hat **Facius** eine kurze Aufzählung der ihm bekannten Werke Jans gegeben. Es ist zu bemerken, dass Facius erstens den Hubert nicht kennt und dass er zweitens Jan nur nach seiner weiteren Heimat *Gallicus* nennt, während ihm der eigentliche Name des Künstlers unbekannt ist. Auch die anderen, zeitlich nächsten Notizen stammen aus Italien: die eine steht, in dem vor 1465 geschriebenem Kunsttractat des **Filarete** und die andere in der von Giovanni **Santi** um 1490 verfassten Reimchronik. Beide kennen nur den Jan und beide wissen diesen nur nach Brügge, dem Orte seiner letzten und glänzendsten Wirksamkeit zu benennen. Der Name Van Eyck kommt auch bei ihnen nicht vor.

Wenn diese Nachrichten alle zu dürftig sind, als dass sie an sich verwerthet werden könnten, so wird die kürzlich von mir veröffentlichte, allerdings auch nicht sehr inhaltsreiche Angabe aus Hieronymus **Münzer's** Reisebericht doch zu glücklichen Combinationen führen können. Sie ist zwar bereits mehrmals abgedruckt worden, aber sie hat gerade für die philologische Behandlung der Eyckfrage so grosses Interesse, dass sie hier wiederholt werden muss. Sie stammt aus dem Jahre 1495 und lautet:

De nobilissima tabula picta ad S. Johannem cuius simile vix credo esse in mundo.

Ecclesia S. Joannis inter illas tres principales est pulcrior maior et longior de 156 passibus. Et inter cetera habet unam tabulam depictam super unum altare magnum et preciosissimam de pictura. In cuius summitate est depictus Deus in maiestate. Et ad dextram beata virgo. Et ad sinistram Johannes baptista. Et sub eis figure octo beatitudinum. In ala autem dextra adam: et circa ipsum angeli: cantantes melos deo. In ala autem sinistra Eva: et angeli cum organis. Et in inferiori ala dextra Justi iudices: et iusti milites, sub ala autem sinistra Justi heremitae et Justi peregrini. Et omnia illa sunt ex mirabili et tam artificioso ingenio depicta: ut ne dum picturam: sed artem pingendi totam ibi videres videnturque omnes ymagines vive. Postquam autem magister pictor opus perfecit: superadditi (sic!) sibi fuerunt ultra pactum et precium sex centum corone. Item quidam alius magnus pictor supervenit volens imitari in suo opere hanc picturam: et factus est melancolicus et insipiens. O quam mirande sunt effigies ade et eve, videntur omnia esse viva. Et singula membra sibi correspondent. Sepultus est autem magister tabelle ante altare.

Für die Kritik von Münzer's Bericht ist es von Wichtigkeit, zu wissen, worauf er denn seine Erzählung gründet: auf Autopsie, auf mündliche oder auf schriftliche Ueberlieferung. Das Nächstliegende wäre nun freilich die Annahme, dass er das Bild gesehen und bewundert, dass er dann die sehr genaue Beschreibung des Altars selbst in sein Notizenbuch eingetragen habe und dazu die mehr oder weniger wahrheitsgetreuen Ergänzungen fügte, die ihm der Küster der Kirche gegeben hat. Jedoch ist diese Annahme, der ich anfänglich auch beigetreten bin, im gegebenen Falle die allerunwahrscheinlichste, so nahe sie auch liegt.

Münzer hat seine Reise von Nürnberg zu Land über Barcelona nach Sevilla, von da zu Schiff nach Lissabon, von da wieder zu Land über Toledo, Madrid, Saragossa, Paris, Lüttich und zurück nach Nürnberg in $8^1/_2$ Monaten gemacht. Am 4. Februar 1495 verliess er Saragossa und war doch bereits am 23. März in Brügge, das er am 26. verliess. Am 28. März aber war er, nachdem er sich $1^1/_2$ Tage in Gent aufgehalten hatte, schon in Antwerpen angekommen. Das wäre selbst für unsere heutigen Verkehrsverhältnisse eine hübsche Leistung; wenn man aber die damaligen Reisebedingungen erwägt und wenn man bedenkt, dass Münzer an allen wichtigen Orten Aufenthalt genommen hat, so ist seine Reise eine fast unglaubliche Parforcetour. Für unseren Fall ergiebt sich zunächst die Nothwendigkeit der Voraussetzung, dass Münzer mit geschriebenen Reiseführern ausgerüstet war. Ob diese aber nur die Wege angaben oder auch die Sehenswürdigkeiten verzeichneten, bleibt zu untersuchen. Wir finden nun, dass er in Paris nur $3^1/_2$ Tage verweilte, trotzdem kann er 27 Octavseiten mit der Beschreibung der damals schon sehr grossen Stadt füllen und zwar mit einer Gründlichkeit, die wir noch heute bestaunen müssen. Etwas Wesentliches ist eben nicht übersehen. Woher hat er in $3^1/_2$ Tagen all' diese Kenntnisse genommen? In Brügge war er etwas weniger als 3 Tage und weiss gegen 12 Seiten über die dort gesehenen Herrlichkeiten zu erzählen. Hier wird es nun auffallend, dass seine Eintheilung genau den anderen alten Beschreibungen von Brügge entspricht. Er beginnt, wie alle anderen, auch mit der Etymologie des Ortes, erzählt in theilweise recht zusammenhanglosen Sätzen von der geschichtlichen Vergangenheit Brügge's bis zu der sagenhaften Römerzeit hinauf, vergisst keine der Merkwürdigkeiten, nicht einmal den Wallfischkinnbacken im Schützenhof, der auch bei Vaernewyck und Anderen vorkommt, übersieht nicht die häufig vorkommende Charakteristik der Brügger Frauen, die zur Wollust und Frömmigkeit so sehr geneigt waren; er findet endlich im März die Pracht der Gärten so köstlich, dass er ihretwegen Brügge ein Paradies nennt und die Lage der wichtigsten genau angiebt. In Gent wiederholt sich der gleiche Fall; hier hat er, der doch vorher in Italien gewesen ist und trotzdem von der reichen Kunst der italienischen Frührenaissance gar nicht berührt worden war, Zeit und Interesse für ein gothisches Bild! Er ist $1^1/_2$ Tage in Gent und weiss alle Merkwürdigkeiten zu finden und zu beschreiben, macht sehr treffende und in den späteren Führern ziemlich gleichlautend wiederkehrende Bemerkungen über die Bevölkerung und hat bei alle der gedrängten Zeit und überreichen Fülle des Stoffes noch sehr viel Musse für den Genter Altar! Müssen wir da nicht folgenden Schluss ziehen: Itinerarien hat er in anbetracht der Schnelligkeit seiner Reise haben müssen; seine Angaben decken sich aber völlig in Inhalt und Anordnung mit den späteren Reiseführern durch die Niederlande. Es ist nun im höchsten Grade wahrscheinlich, dass Münzer einen Vorläufer der uns aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erhaltenen Führer durch die Niederlande besessen

hat, der auch ein Verzeichniss der Sehenswürdigkeiten enthielt. Wir kennen ja keinen aus seiner Zeit; aber wir dürfen annehmen, dass für das vielbesuchte, verkehrs- und handelsreiche Flandern schon solche so gut existirt haben wie für Rom, Jerusalem und San Jago de Campostella. Wir können darum aus der Uebereinstimmung von Münzer's Angaben mit denen der späteren Führer schliessen, dass sein Buch ein Extract aus jenen, uns freilich gegenwärtig nicht mehr bekannten Quellen ist, die noch dem Guicciardini und dem Vaernewyck vorgelegen haben. Hieraus lässt es sich denn auch sehr gut erklären, dass Münzer in der Donatianskirche von Brügge, wo doch das herrliche, aber von allen alten Reiseführern rasch übergegangene Bildniss des Kardinals Pala prangte, nur für die vergoldeten Bronzestatuen ein Auge hatte, während er dagegen des alten, in keiner Reisebeschreibung fehlenden Wahrzeichens von Gent so ausführlich gedenkt. Es mag ein Spiel des Zufalls sein, dass er seine Erwähnung des Altars erst bringt, nachdem er die Beschreibung der Stadt selbst abgeschlossen hat, aber es fällt mir auf, dass spätere Reiseführer eine ähnliche Eintheilung gewählt haben. Bei so vielfachen Uebereinstimmungen scheint es mir endlich auch alle Beachtung zu verdienen, dass er sein Capitel über den Genter Altar genau mit denselben Worten überschreibt wie Vaernewyck: (*De nobilissima tabula picta — cuius simile vix credo esse in mundo* = Van die wonderlicke gheschilderde Altaer Tafel te Ghendt, welcx ghelycke nanwelic inde weerelt en is).

Otto Seeck hat kürzlich den Versuch gemacht, Münzer's Bericht zu discreditiren, indem er ihn als eine Küstergeschichte hinstellte. Nach dem Vorstehenden glaubt der Verfasser aber, dass uns der Nürnberger Gelehrte ein sehr beachtenswerthes Stück Genter Tradition erhalten hat. Uebrigens wäre die Aussage eines Messners von Sanct Bavo, die noch aus dem XV. Jahrhundert stammt, an sich ein Zeugniss von einigem Belang. Wie aber dem auch sei, so wissen wir, dass Münzer nirgends auf die Mittheilung von Messnern angewiesen war. Er reiste mit vorzüglichen Creditbriefen, und wir finden ihn nicht nur an der Tafel des Königs von Spanien, sondern hören auch sehr häufig, dass er sich auf die Kirchen- oder Stadtvorstände beruft, die ihn persönlich herumgeführt haben. Wenn er, was ich bezweifele, seine Kenntniss der Geschichte des Genter Altars nicht aus einem geschriebenen Reiseführer genommen hat, dann ist es mehr als wahrscheinlich, dass ihn einer der Canoniker von Sanct Bavo in der Kirche herumgeführt hat.

Nachdem die Untersuchung der äusseren Umstände von Münzer's Bericht uns zu der eben dargelegten Ansicht geführt hat, scheint es mir nicht ohne Wichtigkeit, dass Münzer so viele Inschriften des Altars in seinen Text mit einbezogen hat, sogar die über den singenden Engeln — angeli cum organis, cantantes melos deo. Man bedenke, dass der Altar damals nicht in der kleinen Kapelle hing, wo wir ihn heute zu sehen gewöhnt sind, sondern in der grossen Vydtkapelle, an deren Stelle im XVI. Jahrhundert das südliche Querschiff erbaut wurde, so wie es jetzt

noch steht. Die Raumverhältnisse waren damals für die künstlerische Wirkung des Altars gewiss günstiger als die heutigen, aber das Lesen der Inschriften wird dem ohnehin eiligen Reisenden weniger leicht gewesen sein. Nun sind die Inschriften aber richtig gelesen, mit Ausnahme der Vermerke auf den Pilgertafeln: Münzer schreibt da stets das Attribut *iusti,* während der Altar selbst bald *iusti*, bald *sancti* gebraucht. Wenn Münzer die Inschriften vom Altar selbst kopirt hat, so muss er ein gewisses Interesse an der richtigen Wiedergabe der Worte gehabt haben; damit vertragen sich die offenkundigen Abweichungen nicht. Viel wahrscheinlicher aber ist es, dass er die Angaben seines Itinerariums rasch abgeschrieben hat und unbewusst jene Ausgleichung des Textes vornahm, die sich beim eilfertigen Abschreiben so leicht einstellt. Gerade diese kleinen Unrichtigkeiten scheinen mir ein weiteres Merkmal dafür zu sein, dass auch bei der Beschreibung des Genter Altars Münzer einer schriftlichen Quelle gefolgt ist.

Münzer sagt, dass demjenigen Meister (*magister pictor*), der das Werk vollendet hat, 600 Kronen über den ausbedungenen Preis hinaus bezahlt wurden und zwar lässt Münzer gar keinen Zweifel, dass diese hohe Summe der Ausdruck der Bewunderung für des Malers damals unerhörte Kunstfertigkeit gewesen ist. Das ist ein sehr gewichtiges Zeugniss zu Gunsten Jan's. Seeck, der nun noch immer versucht, die für uns blutlose Gestalt Hubert's wieder zum greifbaren Leben zu erwecken, bemüht sich, diese Notiz als unglaubwürdig hinzustellen. Er glaubt, Münzer's klaren Worten gegenüber, nicht, dass die hohe Summe eine Gratification war, sondern nimmt an, dass Hubert als leichtsinniger Künstler einen grossen Theil des Honorars als Vorschuss erhalten und verjubilirt habe; Jan aber hätte nach Hubert's Tode die Arbeit zwar übernommen, jedoch selbstverständlich für sich auch ein Honorar beansprucht. Auf diese Weise hätte Jodocus Vydt die stipulirte Summe, wenigstens zum Theil, zweimal bezahlt. Das ist recht schön ausgeklügelt, aber von alledem steht in Münzer's Berichte kein Wort. Es ist übrigens auch gar nicht glaublich, dass zu einer Zeit, wo die Malerei als Gewerbe und nicht als Kunst betrachtet wurde, und wo die Maler selbst einander durch die bekannten Zunftgesetze überwachten, ein so gemüthlicher Ton zwischen Auftraggeber und Maler geherrscht haben sollte. Es handelt sich ja um eine sehr beträchtliche Summe, die auch der immens reiche Jodocus Vydt nicht gezahlt haben wird, ohne eine Gegenleistung dafür zu sehen. Seeck will nun die von Münzer erwähnte Grösse des Geschenkes als einen Beweis gegen die Wahrheit des ganzen Berichtes benutzen. Der Herzog von Burgund könnte wohl so freigebig gewesen sein: ein schlichter Bürgersmann wie Jodocus Vydt aber nicht. Nun gut: vom Herzog bekam Jan, wie wir wohl wissen, nicht einmal sein Jahrgehalt regelmässig ausbezahlt: Jodocus Vydt aber war ein reicher Patrizier und Grossgrundbesitzer und stand sogar einmal an der Spitze des Genter Gemeindewesens, das heisst an der Spitze der damals mächtigsten Stadt Europa's. Und noch

nach seinem Tode, im Jahre 1459, als der französische Dauphin nach Gent kam, da war es das Haus des „Weiland Josse Vydt“, wo der Fürst bewillkommnet und beherbergt wurde.[1]) Ein schlichter Bürgersmann war, wie Seeck meint, Jodocus Vydt also nicht. Er scheint keine Kinder gehabt zu haben, wenigstens starb seine Wittwe 1443, ohne Kinder zu hinterlassen. Das mag ein Grund mehr gewesen sein, warum der reiche Mann den Altar stiftete und den Maler so königlich belohnte. Wir wissen ja, dass Vydt eine offene Hand besass; hat er doch auch das Hospital zu Beveren gestiftet. Er scheint an Reichthum, Kunstsinn und Wohlthätigkeit dem Kanzler Rollin, einem anderen Gönner Jan's ebenbürtig gewesen zu sein. Auch von dieser Seite betrachtet, erweist sich Münzer's Bericht oder, wie wir wohl sagen dürfen, die Genter Tradition des XV. Jahrhunderts als glaubwürdig.

Die Frage verquickt sich von jetzt ab in sehr peinlicher Weise. Münzer sagt: *Sepultus est autem magister tabelle ante altare.* Diese Behauptung lässt verschiedene Deutungen zu. Zunächst wird man, wie auch ich es bei der Herausgabe von Münzer's Text gethan habe, an Vaernewyck's Bericht denken, dass nämlich Hubert's Kenotaph vor dem Altar angebracht gewesen sei. Demnach wäre Hubert dem Münzer als *magister tabelle* genannt worden. Aber oben nennt er den Vollender, das heisst doch Jan, *magister pictor.* Hat Münzer von zwei Meistern gehört, aber den Sachverhalt ungenau dargestellt, oder hat er durch Kürzung der Quellenschrift hier eine Undeutlichkeit in seinen Bericht getragen? Wir können darüber nicht urtheilen.

Hier ist nun beachtenswerth, dass seine drei letzen Sätze recht fahrig sind und zu textkritischen Bedenken Anstoss geben. Ich nahm seinerzeit an, dass Schedel, der Münzer's Manuscript abgeschrieben hat, hier unachtsam gewesen sei; jetzt aber glaube ich mehr daran, dass Münzer die Schuld selbst trifft, indem er den Text des Itinerars unverständlich kürzte.

Eine Möglichkeit besteht allerdings, dass Münzer uns doch überhaupt die Wahrheit in klarer Form überliefert habe. Wir werden nämlich im Folgenden sehen, dass spätestens in der Mitte des XVI. Jahrhunderts Jan's Epitaph sich in Sanct Bavo befand, nicht nur das des Hubert und der Margareta van Eyck. Wann diese Copie des Originals, das die Donatians-Kirche in Brügge besessen hat, nach Gent gekommen ist, wissen wir nicht. Es ist sehr wohl möglich, dass Münzer sie schon dort gesehen hat, und dass wenigstens der so wunderlich gehaltene Schluss seines Berichtes von ihm stammt, wodurch sich auch die Unebenheiten des Stils am Besten erklären liessen. Jedoch können wir hierüber nichts Bestimmtes sagen. Jedenfalls aber steht das sicher, dass der Schluss von Münzer's Notiz nicht einwandfrei auf Hubert bezogen werden kann, um so weniger als Hubert's Grabstätte sich gar nicht vor dem Altar befand, sondern in der Unterkirche von Sanct Bavo.

---

[1]) S. Schayes, Dagboek der Gentsche Collatie *ad annum* 1459.

Das Wenige, was **Lemaire** (1511), **Dürer** (1520) und der **Anonimo des Morelli** (um 1530) über Jan van Eyck's Werke zu sagen wussten, ist bekannt und viel citirt. Es kommt für uns nur insofern in Betracht, als auch es zu Gunsten der eminenten Bedeutung Jan's spricht. Mehr Beachtung wurde von jeher der Erzählung **Vasari's** in der ersten Ausgabe seiner *vite* (1550) geschenkt, die doch auch nicht mehr besagt als die Notiz des Facius. Ihr positiver Werth besteht einzig in der Liste der Gemälde Jan's, die in Italien zu sehen waren. Ganz belanglos aber ist die rationalistische Erklärung der Legende, dass Jan die Oelmalerei erfunden habe. Vasari weiss über das Leben des Künstlers nichts zu berichten, kennt auch den Namen van Eyck nicht und sein Bericht verdient es in gar keiner Weise, als unsere älteste, ausführliche Quelle über die Eyck angesehen zu werden. Die niederländischen Schriftsteller des XVI. und XVII. Jahrhunderts pflegten zwar, sich auf ihn zu berufen, aber sie konnten ihm nichts als das obendrein sehr dürftige Verzeichniss der Gemälde Jan's entnehmen, die im Besitze verschiedener italienischer Fürsten waren. Man hat nun, trotz der Warnung Ruelens', bis auf den heutigen Tag die übertrieben freundliche Berücksichtigung, die Vasari in den Niederlanden gefunden hat, ohne Kritik hingenommen und man war, mehr oder weniger bewusst, der Anschauung, dass sich in der Heimath der Eyck wenig Interesse für den — oder die — grossen Künstler gezeigt habe. Münzer's Bericht kann uns nun unter Anderem die Gewissheit geben, dass man sich dort wenigstens um den Genter Altar immer recht lebhaft bekümmert hat, und so darf man denn auch Lemaire's Künstlerkataloge als ein weiteres Zeugniss dafür annehmen, dass noch im Anfang des XVI. Jahrhunderts die Niederländer eine ziemlich genaue Kenntniss von der ersten Blüthezeit der Malerschulen ihres Landes besassen. Wenn nun auch die ausführlicheren Berichte hierüber erst dem Ende des XVI. Jahrhunderts entstammen und wenn diese sich auch in der bekannten Citirwuth der Renaissance in koketten Hinweisen auf Vasari gefallen, so werden wir doch sicher sein dürfen, dass das Beste ihrer Kenntniss über die Eyck aus ununterbrochener einheimischer Tradition geschöpft ist.

Demnach wird es uns nicht wundern dürfen, dass L. **Guicciardini's** 1567 in Antwerpen erschienene *Descrittione di tutti i paesi bassi* wesentlich genauere Angaben über die Eyck machen kann als Vasari. Wenn sich auch Guicciardini auf den Aretiner beruft, so ist er, der lange in Belgien gelebt hat, doch viel besser unterrichtet als Vasari. Er kennt den Namen van Eyck, er kennt Hubert und Jan, und weiss mehrere in niederländischen Städten erhaltene Werke Jan's anzugeben. Bemerkenswerth ist, dass er, dessen Bericht den Eindruck der Compilation macht, der Erste war, der die Erfindung der Oelmalerei zu datiren versuchte und zwar für das Jahr 1410. Bei ihm findet sich auch schon die Erzählung von der kostspieligen Copie des Genter Altars, die sich König Philipp II. durch Michael Coxie anfertigen liess. Beachtung verdient es endlich, dass Guicciardini zuerst mit Jan und dessen Werken, darunter dem Genter Altar

beginnt, und dass er seine wenigen Bemerkungen über Hubert erst daran anschliesst. Wir werden sehen, dass diese Stoffvertheilung stereotyp wiederkehrt. Ob sie nun von Guicciardini herrührt oder aus älteren Quellen genommen ist, wissen wir nicht. Jedoch ist bei Guicciardini, den schon der alte Heuterus als einen argen Plagiator gebrandmarkt hat, alle Vorsicht geboten. So gut wie er den Calvete ausgeschrieben hat, wird er auch andere Bücher geplündert haben.

Hier sei auch noch die kurze Notiz angeführt, die sich in dem von Gaye im dritten Bande des Carteggio heraugegebenen Briefe des **Lamberto Lombardo** an Vasari findet. Lambert schreibt am 27. April 1565: *Joan di Bruggia ch'aperse li occhi alli coloritori i quali imitando la maniera sua et non penzando più inanzi, hanno lasciate le nostre chiese piene di cose che non simigliano alle bone et naturali, ma solamente vestite di belli colori.*

Ein Jahr nach Guiccardini's *descrittione di tutti i paesi bassi* erschien die zweite Auflage von Vasari's *vite.* Diese kennt jetzt den Namen van Eyck, nennt neben Jan auch Hubert etc., giebt 1410 als Erfindungsjahr der Oelmalerei an. Man hat nun von Eastlake's Zeiten an bis auf Crowe-Springer (Seite 34 f) diese Stelle mit grossem Ernst als eine Originalauskunft behandelt und commentirt, hat auch, wie schon seiner Zeit Carel van Mander, mit Bedauern bemerkt, dass in Vasari's Text durch einen Druckfehler 1510 als das Erfindungsjahr zu lesen steht und man hat nur schüchtern den Versuch gemacht, 1410 als die von Vasari gemeinte Zahl anzusetzen. Diese durchaus berechtigte Correctur kann erstens gar keinen Bedenken begegnen, zweitens aber ist die ganze Stelle für uns insofern belanglos, als sich sämmtliche in ihr enthaltenen Angaben schon bei Guicciardini und zwar in brauchbarerer Form finden. Wesentlich wäre es nur, zu erfahren, ob Vasari hier unmittelbar oder aber blos mittelbar auf Guicciardini beruht. Zunächst ist es unwahrscheinlich, dass er dessen Buch schon bei Abfassung der spätestens 1567 geschriebenen zweiten Auflage seines Werkes gekannt hat; denn Guiccardini's Werk wurde eben erst 1567 in Antwerpen gedruckt, wenn es auch schon 1561 vollendet war. Ferner beruhen Vasari's Angaben, wie wir wissen, auf den Mittheilungen, die ihm Lampsonius, Giovanni della Strada und Giovanni Bologna gegeben haben. Es sind nun zwei Möglichkeiten zu erwägen: entweder stützt sich der berühmte Brief des Lampsonius an Vasari auf Guicciardini's Buch — wie das Pinchart und die übrigen Forscher angenommen haben — oder aber auf dessen Quelle. Ganz fremd können sich die in allem Wesentlichen und in sehr vielen Einzelheiten übereinstimmenden Berichte nicht sein. Da nun Guicciardini einerseits nicht als Quelle genannt ist, und da anderseits Guicciardini's Bericht selbst als Compilation angesehen werden darf, so glaube ich, dass Lampsonius unabhängig von ihm ist und lediglich aus demselben Buche geschöpft hat wie er. Welches Buch aber den Beiden vorgelegen hat, wissen wir nicht; nur dürfen wir, wie der weitere Verlauf unserer Untersuchung zeigen wird, mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass es irgend eine der damals so häufigen

annalistischen Chronographien gewesen sei; denn noch in weit späterer Zeit pflegten die niederländischen Annalisten die Geschichte Eyck's unter dem Jahre 1410 zu erzählen. Wie aber dem auch sei, so steht jedenfalls so viel fest, dass die Prüfung der Quellenschriften über Eyck den Vasari nicht mehr als wichtigsten und ersten Gewährsmann gelten lässt.

Ebenfalls ein Jahr nach Guicciardini's *descrittione* erschien in Gent (1568) der berühmte Spiegel niederländischen Alterthums von Vaernewyck, den wir heute nach dem Titel einer späteren Auflage als *Historie van Belgis* zu citiren pflegen. Das höchst wichtige Buch ist wenig berücksichtigt worden, weil es, trotz verschiedener Neudrucke, recht wenig verbreitet ist, vor Allem aber, weil es nur wenige der altniederländischen Künstler erwähnt und also im Allgemeinen nicht so ausgiebig ist, wie Carel van Mander und Andere. Ich lasse die verschiedenen Notizen über die Eyck nach der verbesserten Ausgabe von 1574 folgen, die sechs Jahre nach Vaernewyck's Tode in Gent herausgekommen ist.

Fol. 119 ff.: Van die wonderlicke gheschilderde Altaer Tafel te Ghendt, welcx ghelycke nanwelic inde weerelt en is, wie de Meesters waren ende ander dynck.

In die stede van Ghendt, zyn oock sommighe wonderen ende Singulariteyten als alvoren enn bouen al, die wonderlicke constighe gheschilderde Tafele in S. Jans Kercke, welcx ghelycke men in gheheel Europen niet en vint: oorsaecke, dwerc is soo constich, dattet Apelles werck niet te wycken en heeft, welcken Apelles ghehouden wort voor die alder constichste schilder diemen ter weerelt vant, hy was deerste gheleert Schilder, ende seyde dattet onmoghelyck was schilder te zyne sonder die kennisse van Arithmetica ende Geometria te hebben, hy plach te nemen van yemandt'te leeren thien talenten goudts tsiaers, dwelck soude bedraghen naer Budeus Calculatie, zes hondert gouden croonen. Hy dede en campstic dat hem noyt mensche naer ghedoen en coude: want hy eens commence inde camere, daer den Coninck Demetrius van Egypten zyn maeltyt dede, enn ondervraecht zynde, wat hy daer quam maken, seyde: dat hy daer van een Heerschap ontboden was, men vraechde hem van wie, hy hadde den name vergheten, enn mids dat den seluen Heere op dien tyt daer niet en was, soo hiesch hy een cole, oft cryt, ende teeckende daermede an den muer zyn effigie oft phisonomie, soo correct ende ghelyck, dat zy hem lichtelick daerwt kenden, siet hier at Fulgosium allegierende Plinium. Maer desen Meester die de wtnemende Tafel, S. Jans te Ghendt ghemaeckt heeft, en is gheensins minder te achten, wt causen (soo voorseyt is) dat het werc dies vulle ghetuyghenisse gheeft: want die alderbeste Schilders van ousen tyde, sien dat werck met groot verwonderen aen. — Albertus Durerius van Norenberch, die seer wyde vermaerde Schilder (welcx coperen plancken, die hy metten Graefyser oft puncten van Diamanten ghesneden heeft, worden van de Wethouders der stadt van Norenberch, voor een eeuwich verwonderen bewaert, ooc mede zyn schilderyen, ende ander constighe dinghen die seer vele waren). — Item Meester Jan van Mabeuse, Meester Hughe, ende veel meer andere, hebben elck bysonder eenen grooten lof daer af ghegheuen, ooc Meester Lanchelot van Brugghe enn Meester Jan Schoore Canonic van Vtrecht oock treffliche Schilders zyn te Ghendt ghecommen, ende begonden dees tafel te wasschen, anno xv. hondert vyftich, den vyfthiensten Septembris, met sulcker liefden, dat zy dat constich werck in veel plaetsen ghecust hebben, waeromme hemlieden die Heeren van S. Baefs, voor een gratuiteyt elck een gheschinck ghedaen hebben, als Meester Jan Schoore eenen silueren cop daer ick te Vtrecht tsynen huyse wt ghedroncken hebbe: niemant (tverstandt vander conste heb-

bende) ende die dit stick ghesien hebben, oft zy en belyden (met die Coninghinne Saba) dat die waerheyt van dien meerder is dan die fame. — Meester Michiel de Cocxien anno xv. hondert lix. wt bevele, ende by laste, van ousen edelen Coninck Philippus, die xxxvi. Graue van Vlaendren, heeftse seer leuende ghecontrefaict: want hy oock een wtnemende Schilder is, residerende te Bruessel in Brabant: maer heefter moeten te Ghend zyn domicilie an houden, alle den tyt dat hy besich was met contrefaicten, dwelck onsprekelick goet ghecost heeft, ende wiert naer Hispanien ghevoert. Men secht dat Toetsianus van Venegien ooc een abel rycke Schilder, het Azuer zant, om daerinne te verbesighen, oock by laste vanden Coninck, waer voren dat soude betaelt zyn xxxy. Ducaten alleene om den mantel van onse lieue vrouwe te coloreren. Men meent dat dit natuerlick enn niet artificiael Azuer was: want midts dat de Venetianen met de Turcken tracteren, soo souden zyt van haer ghecreghen hebben, dwelc gheenen noot en was, eer Hungheryen onder die handen der Turckemannen quam, mids dattet in die rootsen van Hungarien ghevonden wort. — Vrau Marie die moeye van onsen edelen Coninck Philips, die eens ghetraut hadde Ludouicum die Coninck van Hungarien, die ieghens den Turck int velt bleef, heeft eens een cleen tafereelkin vanden seluen Meester ghedaen (welcx name was Joannes van Eyck), waer in dat gheschildert was, een trauwinghe van eenen man ende vrauwe, die van Fides ghetraut worden: eenen Barbier (diet toebehoorde) betaelt met een officie, die hondert guldenen tsiaers in brachte.

Georgius Vasarius Aretinus, discipel van Julius Romanus, die Raphael Vrbinus principael discipel was, dwelck alle constighe Schilders waren, schryuende van die excellente Schilders van Italien, secht: dat desen Joannes van Eyck, heeft gheleuert tafelen, eene te Napels, eene te Florencen, ende eene te Vrbino van olye verwen, waer door die Italiaensche Schilders ontsteken waren tot liefde, van sulck een maniere van wercken, gheuende Meester Joanni van Eyck van die eerste inuentie van Lyzaet olie in schilderyen te ghebruycken den prys: want die oude Schilders als Apelles, Parthasius, Seuxis, ende andere, plochten haer verwen te temperen alleene met water, oft in stede van olye, met eyeren daertoe gheprepareert, enn schryft dat Joannes van Eyck tvoornoemde vandt door zyn groote industrie ende gheleertheydt, ende dat hy die olye wist te purgieren on die coleuren onsterffelick te onderhouden: maer hy schryft errerende dat hy van Brugghe in Vlaendren gheboren was, al waer hy begrauen licht in S. Donaes kercke, welcx Epitaphie aen een colomne staende luyt aldus:

Hic iacet eximia clarus virtute Joannes,
In quo picturae gratia mira fuit,
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad viuum quodlibet egit opus
Quippe illi Phidias et caedere debet Appelles:
Arte illi inferior ac Policretus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Quae talem nobis eripuere virum,
Actum sit lachrymis incommutabile fatum
Viuat ut in caelis iam deprecare Deum.

Maer hy was van natiuiteyt wt dat ruyde Kempen lant, van een verworpen stedekin gheleghen by der Riuiere van der Mase, welck stedekin ghewonnen wiert, van Hertoghe Kaerle die voor Nancy bleef, met xiy. ander stedekins, waer onder oock Ludic die frissche stadt ghetelt wordt, dit stedekin is ghenoemt naer die selue Riuiere Maseyck, waer naer hy ende zyn broeder, toeghenaemt waren van Eyck: want zynen oudsten broeder was ghenoemt Hubertus van Eyck, ende was oock een wtnemende

constich Schilder, die de tafel in S. Jans kercke eerst begonnen hadde, zyn sepulture is te Ghendt inde selue kercke, ende is bouen een witte steenen doode, in eenen Zaercsteen, die een metalen Tafeletkin voor haer houdt, daer dit (nae die oude vlaemsche carmina) in ghegraueert staet, soo ick van letter tot letter gheortographieert hebbe.

Spieghelt u an my die op my treden
Ick was als ghy, nu bem beneden
Begrauen doot, alst is anschyne.
My ne halp raet, const, noch medicyne,
Const, eer, wysheyt, macht, rycheyt groot
Js onghespaert, als comt die doot,
Hubrecht van Eyck was ick ghenant,
Nu spyse der wormen, vormaels bekant
Jn schildereye zeer hooghe gheeert:
Cort na was yet, in nieute verkeert.

Jnt iaer des Heeren des zyt ghewes,
Duysent, vierhondert, twintich en zes,
Jnde maent September, achthien daghen viel,
Dat ick met pynen God gaf myn siel.
Bidt God voor my die Const minnen,
Dat ick zyn aensicht moet ghewinnen
En vliedt zonde, keert u ten besten
Want ghy my volghen moet ten lesten.

Die aerm pype, daer zyn constighe handt aen ghestaen heeft, heeft langhe ghehanghen in een yser besloten, op tkerchof (soo ick oock ghesien hebbe) midts dat die kercke nieuwe ghemaeckt wiert, ende zyn graf met meer ander opghedoluen. — Zy hadden een zuster Margareta ghenoemt, die haren maechdom totter doot toe bewaerde, diemen oock grooten prys toeschryft, in die edel conste pictoria oft Schildereye: maer seker dits wel te noteren enn voor een groot wonderstic te achten, dat dese groote hemelsche lichten, ende gheesten, ghefloreert hebben in soo blent eenen tydt, te weten bycans ouer hondert, ende vyftich iaren, alsmen van sulcker conste niet en wiste, soot wel blyckt aen die oude gheschilderde tafelen, ende glaesvenstren, die een groote plompicheyt verlooghen, oock quamen zy (soo vorseyt is) wt een seer ruyt landt, daer zy oock gheen exempel oft voorbeelt van haerder conste en saghen waeromme zy (ter auontueren) niet min te achten en zyn, dan oft zy van nieuws dese conste in dese landen gheinuenteert hadden, ende niet allene ghevonden: maer oock ten hoochsten ghebracht.

De drie proprieteyten die een excellent Schilder in hem moet hebben, zyn volcommelick in hemlieden ghevonden: te wetene, gheest, verstant, ende patientie. Den gheest hebben zy ghebruyckt naer tleuen, dwelck den alderbesten patroon is. Tverstant in veel manieren, als in die vremde boomen, die hier te lande niet en groeyen, ende in tcorael dat wt de rootsen schynt wassende. — Jtem inde vyghe die Eua inde hant heeft: want Augustinus ghelooft bet dattet een vyghe was, die Adam nuttende was dan eenen appel, oorsake, den literalen text secht van een vrucht, niet discernerende wat vrucht: maer deckten haer met vygheboom bladers terstont na den val, niet met appelboom bladeren; voort in alle die constighe aensichten, die schynen zom te mediteren, som te spreken, som te lesen, ende som te singhen, ende niet twee onder meer dan dry hondert en dertich gheheele aensichten, die elck anderen ghelyck zyn, ick

late staen alle die ander gheestighe, ende verstandighe wercken in dees tafel bevonden, die als een Zee tallen canten ouervloeyen, waerinne ooc een ouer groote patientie ghebesicht is, in alle die nettichеyt enn den tydt die daer inne gheoccupeert is, so datmen die grassekins met duysentich duyst tellen, ende die cruydekins onderkennen soude moghen, ende ooc mede die bladeren ende vruchten der boomen.

Item die coleuren der seluer tafele, zyn noch zoo wonderlicken schynbaer, dat zy alle nieuwe gheschilderde tafelen beschamen, ghelyck eenen wtnemenden Torcois, wanneer daer ander simpel Torcoisen by ghestelt worden.

Hoedanighe historien daerinne gheschildert staen, mach elck commen sien diet belieft, ghelyck veel groote personagien ende Keyseren haer hebben gheweerdicht te doene, ende ooc die constenaers (haer ande selue conste seer wel verstaende) die den alderwarachtichsten, ende besten prys daer af moghen gheuen.

Joannes den ioncsten broeder, ende principael meester, is inde selue tafel ghecontrefaict rydende te peerde, met eenen roden Pater noster, op zwarte cleederen, ende Hubertus an zyn ouderdom, sitt op een peert neffens hem, ter rechter hant: Joannes is ionck ouerleden, hadde hy noch moghen leuen hy hadde (alsoomen van Athemon seyde) lichtelyck alle Schilders der weerelt te bouen ghegaen.

Hier op hebben wy breet gheschreuen naer onse materie: maer veel te cort naer de weerde ende waerachticheyt van deser saecke.

Item een helle heeft den voet van deser tafel gheweest, door den seluen Meester Joannes van Eyck van waterverwe gheschildert, de welcke sommighe slechte Schilders (soo men secht) haer heben bestaen te wasschen, oft zuyueren, ende hebben dat miraculeus constich werc, met hun caluers handen wtgewaecht de welcke met de voornn tafel, meer weert was dan tgoudt datmen daer op ghesmeedt soude connen legghen. Joannes heeft an zyn ouer groote conste, seer lief ghetal gheweest, by Philips van Charlois, zone van Hertoghe Jan van Digion, die xxxj. Graue van Vlaendren, enn men wilt dat hy hem an zyn wysheyt ende natuerlyck hemels verstant, tot eenen heymelicken raet van zynder Maiesteyt ghemaect heeft, zyn stadelic by zyn, ende gheselschap seer begheerende.

Fol. CXXXII: Item Joannes van Eyck den Prince van alle schilders heeft te Brugghe ook een memoriael van zynder conste ghelaten.

Fol. CXXXIII: Bei der Beschreibung von Ypern: In die kercke ende Prooſtie van sinte Marten, wiert bewaert een Tafereel, daer ons lieue Vrouwe, met haer kindekin in ghefigureert staet, ende eenen Abt oft Proost daer voren knielende, de Deuren zyn onvuldaen, ende hebben elck twee paercken als van den bernenden Eglentier, Gedeon Vlies, Ezechiels poorte, ende Aarons roede, die al op de maechdelicheyt van Maria corresponderen, wel besiens weerdich, oock ghemaeckt by meester Joannes van Eyck, welcs werc meer hemelsch, dan meinschelic schynt, waer af wy voren gheschreven hebben.

Vaernewyck stammte aus einer alten Genter Patrizierfamilie, interessirte sich viel für die Eyck, wie aus seinen Notizen hervorgeht, und kann für einen wohlunterrichteten Zeugen gelten. Während fast alle vor und nach ihm erschienenen Erzählungen über die Eyck nach einem stets wiederkehrenden Schema gearbeitet sind, erzählt er behaglich, wenn auch etwas kunterbunt, was er weiss, aber leider erzählt er nicht Alles, was er weiss. Er giebt als Erster die Erklärung des Namens van Eyck, spricht von der Schwester Margarete, von der ihm aber nicht mehr bekannt gewesen zu sein scheint, als was auf ihrem Grabstein zu lesen war, er hat noch gute

Kenntnisse von der hohen Stellung, die Jan am Hofe seines Gönners einnahm, er spricht auch von den Bildnissen der beiden Maler, die sich auf dem Genter Altar befinden sollen. Der Genter Geschichtsschreiber betont nun nachdrücklich, dass Jan ein grösserer Künstler als Hubert gewesen sei, und dieses Zeugniss ist deshalb von so grossem Werth, weil Vaernewyck doch auch für Hubert ein lebhaftes Interesse besessen und die Altarinschrift gekannt hat, auch konnte er, vermöge seiner vorzüglichen persönlichen Verbindungen, so gute Auskünfte erlangen, wie sie zu seiner Zeit nur erhältlich waren. Wir werden auch sehen, dass man damals noch ziemlich gute Kenntnisse über die Eyck besass; immerhin ist der oben erwähnte Zusammenhang von Vaernewyck mit Münzer zu berücksichtigen. Beider Angaben über Gent klingen sehr ähnlich.

Von Vaernewyck ab erfahren wir nichts Neues mehr von Bedeutung über das Leben und Schaffen der Brüder van Eyck; aber einige beachtenswerthe Aeusserungen über sie mögen hier noch nachgetragen werden. Aus dem XVI. Jahrhundert stammen noch sechs, von denen die des 1595 verstorbenen Annalisten **Opmeerus** und die des Jacobus **Marchantius** aus dem Jahre 1596 zuerst genannt seien, weil sie sich einigermassen sicher datiren lassen, während die übrigen eben nur im Allgemeinen dem letzten Viertel des XVI. Jahrhunderts zugeschrieben werden können. Opmeer hatte viel Umgang mit Künstlern, und es mag zum Theil daher kommen, dass er in seinem erst 1611 gedruckten *opus chronographicum orbis universi* S. 167 des Jan van Eyck mit folgenden Worten gedenkt: Promeruit et non vulgarem laudem Joannes Eickius, docens colores oleo seminis lini contrito quam diutissime ferre aetatem, in multaque durare saecula: picturam quoque barbarie extinctam resuscitando. Opus eius erat tabula illa Agnus Dei dicta, in D. Joannis Gandavi; quam Philippus Austriacus II, Hispaniarum Rex locarat 2000 ducatis imitatione exprimendam Michaeli Cochsieno. Ebenda S. 406 schreibt dann Opmeer zum Jahre 1410: Hac tempestate floruerunt Gandavi Joannes Eickius cum Huberto fratre suo maiore natu, summi pictores. Quorum ingeniis primum excogitatum fuit colores terere oleo seminis lini. Nec modo tabulas pinxerunt suis Belgis: sed complures ipsorum tabulae ad Alphonsum Neapolim et Laurentium Medicem Florentiam transmissae in magno apud eos precio fuerunt. — — Porro Joannes Eickius iuvenis Brugis obiit: et Hubertus grandaevus.

Gaudae (sic!): orti Masaico Taxandriae opido ad flumen Mosam. Hic in D. Joannis, sepulcro Flandricis carminibus annum obitus 1426 decimo quarto Kalendas Octobris indicantibus ornato, fuit conditus ille in S. Donatiani, ubi eius Epitaphium, elegiaco carmine Latino columnae appensum legitur:

Hic iacet eximia clarus virtute Joannes
In quo picturae gratia rara fuit.
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles

Arte illi inferior hac Policletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Que talem nobis eripuere virum.
At cum sit lacrymis incommutabile fatum,
Vivat ut in coeli parte precare Deum.

Opmeer's zwei Notizen passen nicht sehr gut zusammen. Die erste, deren Redaction einigermassen selbständig aussieht, spricht nur von Jan; die zweite aber, deren Anfang sicher aus irgend einem Buche genommen ist, wie die in letzter Linie auf Vasari zurückgehende Aufzählung der in Italien befindlichen Bilder Jan's beweist, fasst beide Brüder als gemeinsam arbeitende Meister zusammen. Wie immer auch dieser Widerspruch zu erklären sei, so ergiebt sich aus ihm, dass schon am Ende des XVI. Jahrhunderts die Confusion einzureissen begann, unter der wir später Mander's Bericht leiden sehen. Opmeer überliefert uns Jan's Grabschrift in einer Fassung, die an mehreren Stellen von der bei Vaernewyck gegebenen abweicht. Seine Lesart ist an sich die reinere; ausserdem sagt Vaernewyck bei der Beschreibung der Stadt Brügge, dass er in ihr nicht so wohl bewandert wäre wie in Gent. Es mag also der Fall sein, dass Vaernewyck Jan's Epitaph nicht eigenhändig nach dem Originale kopirt hat, wie er das von Hubert's Grabschrift so stolz erzählt, und dass er eine ihm handschriftlich oder sonstwie überlieferte, nicht ganz correcte Fassung in sein Buch aufgenommen hat. Die beiden Epitaphien waren ja, wie wir sogleich sehen werden, handschriftlich verbreitet. Bemerkenswerth ist, dass der fleissige niederländische Sammler Franc. **Sweertius,** dem wir manche schöne Künstlernotiz verdanken, in seinen 1608 (also vor Opmeer's Chronik) erschienenen Orbis christiani deliciis Jan's Epitaph in derselben Form giebt wie Opmeer und dass er, der sich so sehr für die Künstlergrabschriften interessirte, die des Hubert nicht bringt, obwohl sie ihm bekannt sein musste.

Die Stelle in des gelehrten Marchantius viel citirter *Flandria descripta* hat zwar einen recht eigenthümlichen Anfang, ist aber eben wegen dieser Einleitung nicht ohne Belang. Marchant sagt gelegentlich der Aufzählung von Brügge's berühmten Männern: Neque forsitan hinc excludi velint, ubi lubentur habitarunt et pinxerunt, Michel Angelus et Bonarotus Florentini celeberrimi: neque Joannes Vaneickus, summi nominis qni primus oleo ex lini seminibus extuso, cepit picturae colores Brugae miscere ac perpetuare. Brugae sepultus. Quibus adiungi gaudent, Brugae nati, pictores famigerati, Hugo, Rogerius, Lancelotus, Porbussi: quales non pauci genitalem Gandavi etiam, Ipraeque ortum habuerunt. Die Stelle über Michelangelo beruht wohl auf Brügger Tradition und knüpft an die berühmte Madonna an. Es scheint nämlich, dass in Brügge sich nur im Allgemeinen die Kunde erhalten hatte, dass die Marienkirche ein Werk Michelangelo's besitze; man nahm aber nach einem auf der Münchener Staatsbibliothek befindlichen handschriftlichen Reisebericht aus dem XVII. Jahrhundert nicht mehr die Madonna dafür, sondern ein Gemälde,

das das Abendmahl darstellt. Aus solcher Verwirrung mag Marchant's kurioser Anfang zu erklären sein; dieser beweist aber jedenfalls das Eine, dass Marchant den Vasari nicht gekannt hat, und ferner, dass er auch nicht auf Vaernewyck fusst; denn Vaernewyck zeigt sich bei der Beschreibung der Stadt Brügge über die Geschichte von Michelangelo's Madonna wohl unterrichtet. Wir dürfen also Marchant's Notiz als Reproduction der Brügger Localtradition nehmen und in anbetracht der Bedeutung dieses gelehrten Schriftstellers besonders darauf hinweisen, dass er nur von Jan, nicht aber von Hubert spricht.

Es sei gestattet die chronologische Reihenfolge zu durchbrechen und ein sehr interessantes, zweifellos auf Brügger Tradition beruhendes Zeugniss einzuschalten, das allerdings nicht mehr in das XVI. Jahrhundert gehört. Im Juni 1605 führten die Zöglinge des Brügger Jesuiten-Collegs nach der bekannten Jesuitensitte ein lateinisches von ihnen selbst verfasstes Drama auf, das unter dem Titel Iudicium panegyricum quadrimembris Flandriae im gleichen Jahre gedruckt worden ist. So langweilig die wenig geschmackvolle Allegorie auch ist, so hat sie doch grosses Aufsehen gemacht und sie enthält einen nicht unwichtigen Künstler-Katalog, den ich hier in extenso veröffentliche: Eine der allegorischen Figuren sagt nämlich zu Flandern's Ruhm und Preis:

Quot enim hic ab ingeniosissimis hominibus ad vitam humanam artes inventas et exteris traditas, alibi vero inventas, quot hic summa cum Flandrorum ingeniorum laude perfectas esse accepimus? notae et celebratae sunt; (meminisse tantum oportebit) et celebratae externis potius, quam nobis, illis nostra merito demirantibus, quorum admirationem nobis tollit quotidianus usus. Picturam, tam celebratam olim artem, et apud omnes homines tam excultam, summum tamen suae perfectionis, summum suae venustatis volorem, non alio loco quam in Flandria reperisse, quis non Flandriae summae excellentiae fuisse dicat. Fuisse Apellem, Zeuxim, Aglaophonta, similesque pictores, quibus in arte sua nihil deesse videretur: et tamen a Flandria inventum perfectumque esse, quod ne illi quidem omnibus ingeniorum nervis excogitare potuerunt: quis te Flandriam non dicat omnibus omnium nationum, omniumque temporum ingeniis antecellere? O felices terrarum orae! in quas tua Flandria, tam rara ingenia delata sunt. O beatae gentes, atque nationes quibus tam singularia picturae inventa videre concessum est. Nobilis tu! quae invenisti, quae patefecesti, quae per universas orbis plagas emisisti. Tu enim illa es Flandria, quae Brugis illo auctore Joanne Eickio, novas et ante illum diem mortalibus inauditas pingendi artes excogitasti: pingendi? immo vero picturas et picturis res qualibet aeternitati commendandi facultatem assecuta es. Tu es illa, quae efficacem olei lini, ad picturas quasi immortalitate donandas, tibi, tuis posteris, et quibuscunque gentibus patefecesti: Cuius prima ab orbe condito oleacea illa Eickiana opera qui Gandae, qui Brugae, qui Iprae videt, miratur effingi potuisse, effecta sic servari, servata non veterascere. Quae tu Ganda dum Philippo II, Hispaniarum Regi exhibebas, Regiam Maies-

tatem in eam rei admirationem, et desiderium rapuisti; ut duobus ducatorum millibus, alterum exemplar effingendum curare non dubitarit. Recense nunc, Flandria quot hunc Eickium subsecutos celeberrimi nominis pictores apud te videris: Quot Gandenses Justos, Huremboutios, Skeiserios, quot Iprenses, Carolos, quot Benincos, Hugones, Rogerios, Lancelotos, Pourbussos Brugenses pridem genueris: quorum arte nobilissima sic excelluisti, ut exteris nationibus et Principibus tantae fores et admirationi et voluptati: Recense quos Romanos, quos Florentinos, quos Urbinates, Germanos, Galliae, Angliaeque Reges sic picturis delectasti, ut cum videndis operibus satiari non possent, tibi etiam quoquo pretio vel prece auctores ipsos in aulas suas eripuerint. Forte virorum exempla tuae laudi non propria videbuntur. Mulieres autem hac arte adeo celebres tibi fuisse, ut in florentissimas potentissimorum Regum familias accerserentur; cui hoc tecum commune esse potuerit? Omnes enumerare non est tam angusti temporis: duabus illas ab Henrico Angliae Rege qua muneribus qua pollicitationibus evocatas, Susannam Gandensem, Lucae Huremboutij sororem, et Levinam Brugensem Simonis Beninci filiam memoria repete: quarum artibus et picturis, quamquam cum stupore Anglia ornata, Patria ipsa mihi videtur ornatior.

Hier haben wir die schon von den früheren Schriftstellern her bekannten Angaben, aber controlirt an der Brügger Localtradition; denn dass die universell gebildeten Jesuiten, denen es hier offenbar darauf angekommen ist, den grossen Flandrischen Städten — nicht etwa Brügge allein — liebenswürdige Verbindlichkeiten zu sagen, sich nicht genügend informirt hätten, das kann man nicht gut annehmen. Da aber hier eben das Jesuiten-Colleg von Brügge in Frage kommt, so dürfen wir auch sicher sein, dass in dieser Stadt das geglaubt wurde, was die prunkvolle Lobrede sagt. Es ist jedoch umgekehrt nicht anzunehmen, dass Hubert übersehen worden wäre, wenn sein Name besonderen Klang in Brügge besessen hätte.

Die Brügger Localtradition vom Ende des XVI. Jahrhunderts stimmt also zu der von Gent, wie sie uns Münzer's Erzählung von der hohen, dem Jan zu Theil gewordenen Gratification wiederspiegelt. Marchant's Notiz wurde übrigens noch lange Zeit nachher viel gelesen und sie wird noch mehrmals von A. **Sanderus** citirt, ferner kehrt sie wörtlich wieder in dem *Ulysses* des **Gölnitzius** von 1631 und auch Martin **Zeiller** beruft sich in seiner 1649 zu Ulm gedruckten „Neuen Beschreibung des Burgundisch Niederländischen Craises“ auf sie.

In das XVI. Jahrhundert wird wohl auch die ebenso berühmte, wie langweilige Ode des **Lucas de Heere** gehören, die uns Carel van Mander in etwas veränderter Form aufbewahrt hat. Sie wurde von Springer nicht abgedruckt; weil sie uns nichts Neues sagt. Sie ist eben genau genommen nichts anderes als der in Verse gesetzte Bericht Vaernewyck's. Da nun einerseits Heere, der als glücklicher Besitzer von Arbeiten, die dem Jan zugeschrieben wurden, sich um den Künstler wohl gekümmert haben

wird, Vaernewyck's Angaben für so richtig hält, und da man anderseits in Sanct Bavo die Ode gar neben dem Altar aufhängen liess, so ist das an sich so unbedeutende Elaborat des Malerdichters doch von Werth für uns. Das ist der Grund, weswegen ich es hier abdrucke:

Een lof en prijs des wercks, dat S. Jans in Capell „es,
Van schilderien, ghemaeckt by die Meester Jan „hiet,
Gheboren van Maseyck, te recht een Vlaemsch Appelles:
Leest neerstich, wel verstaet, en op het werck dan „siet.

Ode.

Ghy Const — beminders comt, van alderley gheslachten,
Besiet dit Dedaels werck, een schat, een edel pandt,
Daer Croesus rijckdom groot niet by is weerdt om achten:
Want't is een Hemel — gaef, om chieren Vlaenderlandt.

Comt, segh ick: maer aenmerckt aendachtigh met verstandt,
Op yeder eyghenschap des wercks, ghy vindt midts desen
Een Zee die overvloeyt van Const, aen elcken cant,
En daert al om te schoonst voort doet, om zijn ghepresen,

Den Vater Godlijck siet, aenmerckt Joannis wesen,
En hoe Maria toont en lieflijck soet ghelaet,
't Schijnt datmen haren mondt, met innicheyt siet lesen,
En hoe wel is ghemaeckt de Croon, en al't cieraet!

Siet hoe verschrickelijck, en levend' Adam staet.
Wie sagh gheschildert oyt so vleeschigh een lichame?
Het schijnt dat hy ontseght, en weyghert Evams raedt,
Daer sy hem lieflijck biedt, een Vijgh, haer aenghename.

Door Hemel — Nymphen soet, door d'Enghelen bequame,
Maet — singhende in't aensien, met vreucht elck wort ghespijst,
Elcx onderscheyden stem men kent nae den betame:
Want yeders oogh en mont natuerlijck dat bewijst.

Doch niet dan al vergheefs, men yet besonders prijst,
Daer 't al zijn om te schoonste en rijckste edel juweelen:
Want 't schijnt dat hier al leeft, en uyt de Tafel rijst:
't zijn spieghels, spieghels zijn't, neen't zijn gheen Tafereelen.

Hoe eerbaer deeghlijck siet zijn d'ouders, jae den heelen
Gheestlijcken reynen staet, die hier neemt zijnen lijdt?
Hier ghy ô Schilders siet, noch onder ander deelen,
Voorbeeldt van laken goet, oft emmers nae dien tijdt.

Den Maeghdekens oock siet, hen wesen elck verblijdt,
Der welcker zedicheyt, wel d'onse mochten leeren.
Aenmerckt hoe statigh prat daer in den deuren rijdt,
Elck Coningh, Vorst, en Graef, verselt met groote Heeren.

By dese men te recht den Schilder siet verkeeren,
Die jongst was, hoe wel best, en 't werck al heeft volendt,

Een Pater noster roodt draeght hy op swarte cleeren,
Hubert rijdt boven hem als oudste Broer bekent.

Hy hadde 't werck begonst, alsoo hys was ghewent:
Maer d'al — vernielsche Doot zijn voorneem heeft verondert.
Hy rust begraven hier, de Suster hem ontrent,
Die met haer schilderije oock menigh heeft verwondert.

Ay siet noch op dit werck: hoe gantschlijck afghesondert
Is aensicht van aensicht in wesen over al!
Wat trony men hier siet, van meer als drymael hondert,
Gheen d'ander en ghelijckt, in sulck een groot ghetal.

Ten anderen, wat lof men hem toeschrijven sal?
Dat al zijn verwen schoon door oudtheyt niet beswijcken
In schier twee hondert Jaer: maer houden duerigh stal,
Dat sietmen nu ter tijdt aen weynich wercken blijcken.

Vry desen Constenaer den roem heeft moghen strijcken,
Te zijn een Schilder recht, en oprecht Meester goet:
Vier deelen had hy doch, die Schilders wel ghelijcken,
Ghedult, onthoudt, verstandt, en gheest in overvloet.

De scherpheyt openbaert zijn lydsaem sacht ghemoedt,
't Onthoudt, en groot verstandt in alles t'onderscheyden,
Met welstandt, maet en Const, dat elck zijn werck wel doet,
En gheest deed' hem gheschickt, d'History wel beleyden.

Te meer noch zijn gherucht is loflijck uyt te breyden
Dat hy in sulcken tijdt, en plaets te bloeyen plagh,
Doe hy geen schilderie, om d'ooghen in vermeyden,
Oft beter voorbeeldt oock, als wel zijn eyghen sagh.

T'schrijft een Italiaen, datmen ghelooven mach,
Dat desen Jan van Eyck heeft d'Oly — verwe vonden:
Van dry schoon stucken wercx, van hem doet hy ghewach,
Die in Florencen schoon, t'Vrbijn, en Napels stonden.

Waer hoortmen erghen meer soo wonder dingh vermonden,
Dat sulck een schoon nieuw Const, soo heel volmaect begint?
Van dees Maeseyckers twee, en weetmen niet t'oorconden
Wie dat hun Meester was, t'bescheyt men niet en vindt.

Ten reckten was dan Jan zijn leven langh bemint,
Van d'Edel Graef Philips, zijn jonstigh Heer vol trouwen,
Die hem in eeren hiel, en hadde heel ghesint,
Als blinckende cieraet, van t'Nederlandt ghehouwen.

Zijn werck dat was ghesocht uyt alderley Landouwen,
Daerom men weynich meer vindt als dees Tafel yet,
Dan datmen slechs noch eene in Brugghe mach aenschouwen,
En eene t'Iper noch, die doch voldaen is niet.

Van deeser Weerelt vroegh dees edel bloeme schiedt,
Die uyt soo slechten Stadt, uyt Maeseyck is becleven,
Te Brugghe t'lichaem rust, daer hy zijn leven liet:
Maer zijn naem en gherucht, onsterflijck sullen leven.

Ons Graef Coningh Philips dit werck soo heeft verheven,
(Ghelijck als hy heeft sin in alle Const eerbaer)
Dat hy dit nae liet doen, en heefter voor ghegheven
Vier duysent guldens oock, oft op een weynich naer.

Michiel Coxcie vermaert, den tijdt van een twee Jaer
Was doende om dit te doen, ter plaets in dees Capelle,
Zijn eer' heeft hy betreft, en wel ghenomen waer,
Van 'terste tot het leste, als constigh werck — ghesellle.

In Spaengien dees Copie is (op dat ick't vertelle)
Te Vendedoly nu, tot een ghedachte bloot
Van onses Conings liefde, als die ick boven stelle,
Van Eyck, en oock Coxcy, tot lof en eere groot.
Schade leer u.

Die drei anderen **noch** vom XVI. Jahrhundert stammenden Aussagen befinden sich in Manuscripten, die noch in Gent aufbewahrt werden. Ich danke ihre Kenntniss dem Herrn N. de Pauw in Gent. Die erste ist die bekannte Copie der Altarinschrift, die der tüchtige Sammler und Gelehrte Christoph de **Huerne** angefertigt hat und von der Herr Rob. Schoormann in Gent eine aus dem Jahr 1812 stammende Abschrift besitzt. Wie mir der Besitzer gütigst mittheilt, besagt die Stelle Folgendes: Epitaphium Johannis van Eyck excellentissimi pictoris, qui pinxit tabulam vnlgo dictam de Adam et Aevâ, continens X⁰. Dit staet up den boort van Adam et Aevâ.

Pictor Hubertus Eeyck, major quo nemo repertus
Incepit pondus, quod Joannes arte secundus
Frater perfectus, Judoci Vyd prece fretus
VersV seXta MaI Vos CoLLo C a Cta tVeri. 1432.

Der Titel von Huerne's Schrift lautet: Sepulturen en monumenten van de stadt Ghendt. Huerne sah also in Sanct Bavo auch Jan's Epitaph, was mit der sogleich anzuführenden Nachricht eines anderen handschriftlich überlieferten Genter Inschriftenwerks übereinstimmt. Dieses befindet sich im städtischen Archiv von Gent und stammt aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts, muss aber auf eine ältere Sammlung zurückgehen; denn es bringt auch Inschriften von Monumenten, die im Bildersturm zu Grunde gegangen sind. Man nimmt darum an, dass die Grundlage der Sammlung von Corneille **Gaillard** stamme, der von 1549 bis 1563 daran arbeitete, ein vollständiges Epitapharium von Gent zusammenzustellen. Die nachfolgende Stelle könnte übrigens nur zum Theil von dem 1563 gestorbenen Gaillard herrühren; denn sie beruft sich auf Vaernewyck's 1568 erschienene Historie van Belgis. Bei der Aufzählung der an der Südseite von Sanct Bavo angebrachten Gedenkschriften sagt nun unser Manuscript:

Sint Jan's kerk te Gent.

Daer is het epitaphie van **Jan van Eyck**, den excellenten schildere, die gheschildert heeft de autaertaefele van **Adam en Eva**, in welcke es gheschildert de zeven zalicheden zeer excellent, in de keercke van Ste Baefs, in een capelle van zuuden, het zelve epitaphie hanghende in de kercke van Ste Donaes te Brughe, daer hij begraeven es. Dezen es inventeur gheweest van tminghelen de lijzaetolie met de verreurven, op dat se neminermeer verghaen zauden; hij was de jonxsten broeder van **Hubert,** die deze autaertaefele beghonnen hadde; zij waren van gheboorte uut de Kempen, uut het dorp **Mazeyck,** waerdeure zij den naeme ghecreghen hebben **van Eyck,** ontrent de Mosella gheleghen. Js te noterene dat bij **Jan van Eyck** ghemaect ende ghelevert een tafereel te Napels, een te Florence, ende een te Urbin in Jtalien, van olyveruwe, want hij de conste vant van olie te minghelen in de verrewe, zoo Marcus van Vaernewyck, historiograef schrift, lib. 4, cap. 47, van **Hubrecht van Eyck,** ontrent déerste colomme zoo ghij incompt, op eenen zaerck, daer eenen dooden op ghefigureert staet, hebbende een tafereel van metael in zijn bost waer inne staet tnaervolghende:

„Spieghelt U an my, die op my treden;
Jck was als ghy, nu ben beneden,
Begraeven doot, alst es anschynen.
Myne halse raet, const noch medecinen.
Const, eere, wysheyt, macht, rycheyt groot
Es onghespaert, als compt die doot.
Hubrecht van Eyck was ic ghenaempt,
Nu spise der wormen, vormaels bekent
Jn schilderyen zeer hooghe gheert;
Corts na was het te niete ghekert.

Jnt jaer des Heeren, des zyt ghewis,
Duust vierhondert twintich en zes,
Jn de maent van Septembre acthien daeghen viel,
Dat ick met pynen gaf God myn ziel.
Bidt God voor my, die const minnen,
Dat ic zyn aenschyn moet ghewinnen,
En vliet zonde; keert u ten besten
Want ghy my volghen moet ten lesten."

Dezen **Hubrecht** was broeder van **Jan van Eyck,** den Schildere, die de taefele van **Adam ende Eva,** dat schoon ende excellent stick, gheschildert heeft, zoowy vooren gheseit hebben; ende hy es daer naer tleve gheschildert te peerde met eenen zwarten mantele, met een roetroesenen hoyken ofte paternosterken; ende **Hubrecht** es nevens hem an zyn zyde te peerde, die veel jongher was, ende jonc overleden. Ende Philips de Charolois, graeve van Vlaenderen, zoone van Jan de Digeon, nam hem in zynen dienst, zoo men zecht, om zynen goeden ende excellenten gheest. Dezen begonst het tafereel eerst te schilderen, maer **Jan** heeft het principaelste ende meeste werck ghevrocht, twelck tafereel heeft doen maeken **Joos Vydt:** den auden voorschepen der stede van Ghendt *anno* 1433.

Das Wichtigste an dieser Notiz ist ohne Zweifel die sehr willkommene und mit einer später noch zu citirenden Aussage Maximilian Vriendt's übereinstimmende Angabe, dass Jodocus Vydt, der Stifter des Genter

Altars, identisch ist mit jenem Josse Vydt, der in Philippe de l'Espinoy's verdienstvoller Liste der Genter Schöffen und Bürgermeister (Douai 1641) wiederholt vorkommt. Es sei gestattet, hier das Wenige anzuführen, was wir über ihn und seine Frau wissen. Er war der Sohn des Nicolaus Vydt und der Amelberghe van der Elst. Obwohl seine Familie sehr begütert war, scheint sie doch erst durch ihn zu grösserem Ansehen gelangt zu sein und wohl durch seine Ehe mit Elisabethe Borluut, die aus einem der mächtigsten Geschlechter von Gent stammte. 1396 wird er zum ersten Male genannt; er tritt als 7. Schöffe der 2. Bank in die Verwaltung Gent's ein. Ob er sich bewährt hat oder nicht, wissen wir nicht; jedoch schweigen die Listen über ihn bis zum Jahre 1416, wo er abermals 7. Schöffe der 2. Bank ist. 1426 scheint seine Stellung gefestigt zu sein; denn er rückt in die erste Bank vor, deren 4. Schöffe er wird. 1431 bekleidet er dasselbe Amt und 1434 erscheint er gar als 1. Schöffe der 1. Bank, das heisst als Oberbürgermeister von Gent. (Sanderus setzt irrthümlich das Jahr 1433 dafür an.) Wir sehen also, dass seine Macht ungefähr von 1425 ab stetig wächst, und da er ohnedies kinderlos war, so mag die Stiftung des Genter Altars wohl mit dieser Zunahme an Ansehen zusammenhängen. Wie schon oben mitgetheilt, hat er übrigens noch auf seinem Gute zu Beveren in dem Waesland ein Spital gegründet. Gestorben ist er zwischen 1434 und 1443 und wohl am 18. Juni; denn an diesem Tage wurde, nach der von Napoleon de Pauw im *Obituarium Sancti Johannis* mitgetheilten ausserordentlich reichen Seelmessstiftung, sein Andenken von der Kirche Sanct Bavo gefeiert. Elisabethe Borluut starb den 5. Mai 1443 als kinderlose Wittwe. Die Erinnerung an Josse Vydt muss noch lange in Gent lebendig gewesen sein, wie die oben aus Schaye's Dagboek der Gentsche Collatie citirte Erzählung von des französischen Dauphins Bewirthung in „weiland Josse Vydt's Haus" beweist. Auch kannte man, wie einzelne der noch anzuführenden alten Zeugnisse darthun, im XVII. Jahrhundert, als doch die Inschrift des Altars verdeckt war und die eigentliche Vydtkapelle in Sanct Bavo schon lange demolirt war, noch immer den Namen des Stifters, und Gramaye schreibt ihm gar die Erfindung des Altars zu.

Wichtig ist an der Notiz des Manuscriptes vom Genter Stadtarchiv ferner die Bestätigung von de Huerne's Angabe, dass in Sanct Bavo die Copie von Jan's Epitaph angebracht war. Eine Verwechselung kann hier nicht vorliegen; denn das Manuscript meldet ausdrücklich, dass das gleiche Epitaph sich in Sanct Donatian zu Brügge über Jan's Grab befinde. Bemerkenswerth ist dabei, dass dies der Fall war zu der Zeit, wo die Inschrift des Altars noch zu lesen war und, wie wir aus den verschiedenen Copien wissen, auch gelesen wurde. Man muss wohl in Gent besonderen Grund dafür gehabt haben, dass man neben Hubert's Grabschrift auch die des Jan sehen wollte und da, der Inschrift zum Trotz, immer Jan als der grössere der beiden Künstler bezeichnet wurde, so mag dieser Glauben wohl Ursache gewesen sein, dass Sanct Bavo auch

Jan's Epitaph besitzen wollte. Im Uebrigen beruft sich das Manuscript auf Vaernewyck, dessen Angaben es ausführlich, aber flüchtig und am Schlusse sogar incorrect wiederholt.

Auf Vaernewyck beruht endlich auch ein drittes Epitaphienwerk, das auf der Bibliothek der Genter Universität aufbewahrt wird. Es enthält eine Copie der Altarinschrift, aber in wenig zuverlässiger Form. Jan's Grabschrift ist mit allen Druckfehlern aus Vaernewyck übernommen und desgleichen stammt von diesem die Wiedergabe von Hubert's Grabschrift. Von Werth ist, dass dieses Manuscript ausser dem Namen des Vydt, auch den der Isabella Borluut kennt. Die Stelle lautet:

Epitaphium Joannis van Eyck, excellentissimi pictoris, qui pinxit tabulam vulgo dictam de Adam et Eva, continens septem beatitudines, figuratissimè politae, in ecclesia S[ti] Bavonis Gandavi, in Sacello stirpis de Vyts et Borluut, ut patet in vausurâ sacelli retrò chorum ad latus meridionale, cum hâc inscriptione ad pedem dictae picturae.

Pictor Hubertus Eyck, maior quo nemo repertus,
incepit pondus quod Joannes arte secundus,
frater perfectus, Judoci Vyt prece fretus,
Vers**U** se**X**ta **M**a**I** **V**os **C**o**LL**o**C**at **CV**n**C**ta **V**er**I** 1432.

Idemque dictus Joannes van Eyck sepultus est in D. Donatiani ecclesiâ Brugis, cum hoc epitaphio.

Hic jacet eximâ clarus virtute Joannes etc.

Idem Joannes van Eeyck fuit inventor mixtionis olei vivi cum coloribus picturae, ut ille numquàm pereat. Erat frater junior Huberto van Eeyck, qui inceperat hanc tabulam Adami; natione erant ex Campiniâ, de oppido Mazeyck, in ripâ Mosae cituatum. Undè aliqui dicunt cognomen sumpsisse van Eeyck.

De alio fratre, Huberto van Eyck, in ambitu dictae ecclesiae S[ti] Donatiani Brugis circa 1[am] columam humi in lapide, mortuum representans habens tabulam oeream in pectore, cum sequitur.

Spieghelt u aen my, die op my treden, 2c.

Utrumque fratrum, Joannem et Hubertum van Eeyck, traxit Philippus de Charlois Comes Flandrie, apud se ut fertur propter ingenij sagacitatem et multa de iis scribit Marcus van Vaernewyck, lib. 4, cap. 47.

Hier überrascht uns vor Allem die Angabe, dass auch Hubert van Eyck ursprünglich in Sanct Donatian zu Brügge begraben gewesen sei. Sie complicirt sich mit dem allerdings sehr bedenklichen Umstand, dass das noch erhaltene, kürzlich von Napoleon de Pauw herausgegebene Sterberegister von Sanct Bavo (Brüssel 1889), das weit über Hubert's Zeiten hinausgeht und sowohl den Jodocus Vydt, wie dessen Frau nennt, nichts von Hubert zu sagen weiss. Sollte sein Grabmal in Gent, das von mehreren zuverlässigen Zeugen beschrieben wird und das, wie Pauw überzeugend nachgewiesen hat — allerdings ohne die eingelassene Inschriftplatte — noch erhalten ist, nur ein Kenotaph gewesen sein, wie das des Jan? Endlich ist noch zu erwähnen, dass Opmeer Gauda als Sterbeort Hubert's angiebt; aber ob-

wohl sich diese Leseart in zwei ganz verschiedenen Ausgaben seines chronographischen Werkes findet, glaube ich, dass sie nur auf einem Druckfehler beruht; denn neben der geläufigen Form Gandavum findet sich auch das weniger bekannte Ganda. Was nun die Angabe des Manuscriptes der Genter Universität anlangt, so neigt Napoleon de Pauw zu der Meinung, dass hier in dem ohnehin ziemlich ungenau abgefassten Manuscript ein Versehen des Schreibers vorliege. Diese Ansicht hat auch viel für sich; denn es ist doch unwahrscheinlich, dass der ganze Grabstein imitirt worden sei. Wo von der Copie von Jan's Epitaph die Rede ist, so sprechen die Texte ja ausdrücklich nur von der Inschrift, und es ist in der That nichts Besonderes darin zu erblicken, dass man eine kleine Tafel zum Andenken des grossen Mannes in der Kirche angebracht hat, die sich rühmen darf, ein Hauptwerk von ihm zu besitzen. Bei Hubert wird aber ausdrücklich vom Grabstein und nicht nur vom Epitaph geredet. Darum dürfen wir einstweilen recht wohl noch mit der Möglichkeit rechnen, dass Hubert in Gent nicht nur ein Grabmal, sondern auch wirklich seine letzte Ruhestätte gefunden hat; aber etwas genaues können wir bei der Verworrenheit unserer Berichte nicht sagen, um so weniger als Vaernewyck, dem wir die älteste Beschreibung von Hubert's Grabstein verdanken, ausdrücklich sagt, dass dieser nicht über dem wirklichen Grabe gestanden sei. Wie aber dem auch sein möge, so bleibt die Thatsache bestehen, dass die Epitaphien der beiden Brüder in Sanct Bavo neben einander zu sehen waren, und wir dürfen also nicht mehr wie früher aus dem Umstande, dass Hubert in der Vydt-Kapelle begraben sein soll, einen Schluss auf die Grösse seines Antheils am Genter Altare ziehen.

Endlich aber zeigt auch der Schluss des Manuscriptes der Genter Universität, der jedenfalls irrigerweise beide Brüder als Rathsherren Philipp's des Guten erwähnt, dass am Ende des XVI. Jahrhunderts bereits eine beklagenswerthe Confusion der Ansichten über die Brüder van Eyck einzureissen begonnen hatte, wie wir sie schon oben bei Opmeer constatiren mussten. Demgemäss wird es uns nicht wundern dürfen, wenn van **Mander's** 1604 erschienenes Malerbuch an einer hochgradigen Verworrenheit leidet und sich bereits mit willkürlichen Conjecturen befasst, z. B. das Alter der beiden Brüder aus ihren angeblichen Porträts berechnet und hieraus, wohl mit Hinblick auf die bekannten Verse des Lampsonius, den Schluss zieht, dass Jan der Schüler des Hubert gewesen sei. Carel van Mander's Erzählung hat für uns gar keinen positiven Werth. Neu ist in ihr nur die Mittheilung der Ode des Lucas de Heere, von der Mander's Bericht übrigens stark inspirirt ist, und die Erwähnung von Jan's Zeichnungen. Auch die Nachricht über Magarete van Eyck findet sich schon vor ihm, nämlich bei Vaernewyck; Seeck, der überhaupt die Quellen nicht genau kennt, hat also Unrecht, wenn er diese Angabe als die einzige neue und glaubwürdige Aussage Mander's bezeichnet. Mander scheint ferner bei der Benutzung seiner Quellen in Bezug auf Eyck recht naiv und oberflächlich vorgegangen zu sein, wie das seine

Beschreibung des Triptychons von Ypern beweist. Er hatte hierfür offenbar eine französische Vorlage, die von einem adorirenden Abt sprach *un abbé priant.* Durch ein seltsames Missverständniss machte Mander hieraus einen Abt namens Priant.

Höchst wichtig ist aber Mander's bis jetzt so gut wie nicht berücksichtigte Randbemerkung zu der Stelle von Lucas de Heere's Ode, die sagt, dass Hubert den Genter Altar begonnen habe. Mander schreibt hierzu: Dat Hubrecht 't werck op zijn selven had aenghevanghen, en acht ick soo niet te wesen. So confus also auch seine historischen Kenntnisse über die Brüder van Eyck gewesen sind, so bestimmt war seine künstlerische Anschauung von der Ueberlegenheit Jan's. Seiner Angabe, dass Jan der Schüler Hubert's gewesen sei, die sich ohnehin wie eine müssige Conjectur ausnimmt, wird dadurch ein ganz anderer Sinn verliehen, als man bisher anzunehmen gewöhnt war. Er hielt offenbar Jan für den grösseren Meister, der von Hubert nur die Handwerkspractiken erlernt hatte, ohne den aber Hubert nichts Bedeutendes zu leisten im Stande war. Ob Mander hiermit Recht hat oder nicht, ist ein Ding für sich; jedenfalls zeigt sein Vermerk zu Heere's Ode, dass er dieser Meinung war.

Interessant ist auch seine Randbemerkung zu Heere's Behauptung, dass Jan van Eyck in jungen Jahren gestorben sei: Sijn vroegh sterven houd ick so niet te wesen: want hy eerst in zijn ouderdom een Siciliaen d'Olyverwe leerde. Mander kann also seinen Zweifel an der hergebrachten Tradition nur mit dem Hinweis auf Vasari's Legende von Antonello begründen; wir müssen darum, da deren Hinfälligkeit schon lang erwiesen ist, auch Mander's Einwand als hinfällig ansehen. Es bleibt also die einheimische, alte Ueberlieferung zu Recht bestehen, dass Jan van Eyck leider als verhältnissmässig junger Mann aus dem Leben scheiden musste.

Wenn Mander noch an dem alten Glauben festhielt, dass die Erfindung der Oelmalerei in das Jahr 1410 falle, so wendet sich Aubertus **Miraeus** in seinem 1608 erschienenen *Rerum toto orbe gestarum Chronicon* bereits mit einer sehr erfreulichen Selbständigkeit dagegen; im Uebrigen folgt er wie Opmeer einer vermuthlich sehr weit — über Guicciardini hinaus — zurückgehenden Sitte und schreibt zum Jahre 1410:

Joannes Eickius et frater eius Hubertus pictores eximij — Brugis Flandrorum emporio tunc celeberrimo florent. Sunt qui volunt eos natos et sic nuncupatos a Maseica vulgo Maes — Eyck, ditionis Leodicensis opido ad Mosam flumen sito. Horum alter Joannes, oleo ex lini seminibus extuso picturae colores primus miscuit, atque aeternos, ut sic dicam, adversus aevi iniuriam reddidit. Divinum hoc inventum plerique ad annum Christi 1410 referunt: sed ante annum Christi 1400 id Belgicis cum pictoribus Eyckium communicasse convincunt vetustiores tabellae coloribus oleo mixtis depictae: atque in his ea quae in templo Franciscanorum Lovanij spectatur: cuius quidem auctor sive pictor notatur obijsse anno 1400. Ceterum Antonellus Messinensis, Siculus, cum Brugis aliquamdiu versatus fuisset, colorum oleo temperatorum usum primus in Italiam attulit

eumque Domenico Veneto, et alijs pictoribus Italis commonstravit: ut Georgius Vasarius in suo de illustribus Italiae pictoribus opere fatetur. Tanta porro Joannis Eickij apud exteros fama, ut pictas ab eo tabellas Alfonsus Rex Neapolitanus, Fredericus II Urbinatium Dux, Laurentius Medicaeus, aliique Italiae Principes vehementer expeterent, atque e Belgio advectas ingenti sibi pretio compararent. Visitur hodie Gandavi in S. Joannis basilica cathedrali nominatissima Eickiorum tabula, septem misericordiae opera continens, una cum Adami et Evae imaginibus, in alis tabulae. Huius exemplar a Michaele Coxia efformandum curavit Philippus II, Hispaniarum Rex; quod in Hispaniam transvectum, hodie in Scuriaco Hieronymianorum coenobio, D. Laurentio martyri sacro, spectatur. Putatur antem tabula ista Gandensis ab Huberto Eickio primum incohata, sed illo ex vivis sublato a Joanne fratre perfecta. Hubertus obijt Gandavi anno 1426 ibidem in cathedrali aede sepultus. Joannes vero obijt Brugis ibidem in cathedrali S. Donatiano sacra conditus. Annum obitus eius nondum equidem comperi.

Crowe-Springer citirt auf Seite 29 den immerhin wichtigen Anfang dieser Stelle nach der Ausgabe von 1636, aber in lückenhafter Uebersetzung und macht dann die unter allen Umständen ganz unhaltbare Bemerkung: „Es wäre voreilig, aus dieser Stelle zu schliessen, dass die ganze Kunst der Oelmalerei schon vor den Brüdern von Eyck wäre erfunden worden. Miraeus sagt nicht mehr, als dass man schon im XIV. Jahrhundert die Farbstoffe (nicht die Firnisse) mit Oel mischte. Es ist überhaupt fraglich, ob er flache Tafeln und nicht polychromirte Sculpturwerke meint.“ Angesichts des oben mitgetheilten Textes ist es weiter nicht nötig, Crowe-Springer's wunderliche Behauptung zu bekämpfen.

Ehe wir die Bedeutung der Notiz des Miraeus untersuchen, sei erst noch ihre vielfach wörtliche Wiederholung citirt, die sich in den 1624 erschienenen Annalen Flandrien's des Emmanuel **Sueyro** findet, der, wie Opmeer, mit den Künstlern seiner Zeit bekannt war und von Rubens porträtirt worden ist. Auch dieser schreibt zum Jahre 1410:

Florecian en la ciudad de Brujas Juan y Huberto van Eycke hermanos, pintores y artifices insignes, que segun la opinion de algunos nascieron en Maes-eyck, lugar pequeño a la orilla de la Mosa y de la jurisdicion de Lieja. Hallò el Juan el modo de defender la pintura de las injurias del tiempo, mezclando les colores con el alzeite ò olio sacado de las simientes del leno, invencion rara y que se comunicò despues a otras naciones siendo el primero Antonello de Messina Siciliano (el qual se hallò en aquel tiempo en Brujas) que enseñò en Italia la forma a Domenico Veneto y otros pintores de aquella Region, donde como en todas fu celebrado el nombre de Juan van Eyck, honrando sus obras el Rey Alfonso de Napoles, Frederico el segundo Duque de Urbino, Lorenço de Medicis, y otros Principes, favoreciòle mucho Phelipe Conde de Charolois, hijo del Intrepido y conociendo las prendas del hombre y su grande entendimiento le recibiò entre sus consejeros estimando su parecer y compañia. Vee se

aun en la Iglesia de S. Juan de Gante el retablo des las siete obras de misericordia con las efigies de Adam y Eva en los lados, de que el Señor Rey Don Phelipe Segundo de gloriosa è immortal memoria, mandò sacar y llevar a España la copia hecha por Miquel Coxie: està en la capilla real de Madrid. Creese que fue el original començado por el Huberto, y que por su muerte le acabò Juan van Eyck que muriò en Brujas dò le enterraron en la Iglesia de S. Donaciano.

Sueyro schreibt ferner zum Jahre 1426: (el Duque de Borgoña) sintiò mucho la muerte del Señor de Himbercoout y de Mauricio de San Ligier y el saber que havia muerto en Flandes Huberto van Eyck.

Sowohl Miraeus wie Sueyro sagen uns im Allgemeinen nichts Neues. Es hat zwar viel Interesse, zu sehen, dass Miraeus sich mit ernsten Gründen gegen die hergebrachte Datirung von der Erfindung der Oelmalerei wendet; da wir aber die von ihm erwähnten Bilder in Löwen nicht kennen, und da er auch versäumt, den Namen des angeblichen Vorläufers der Eyck zu nennen, so sind wir einstweilen ausser Stande, seine Behauptung nachzuprüfen. Aber die Stellen gewinnen in anderer Hinsicht für uns eine ziemlich grosse Bedeutung.

Miraeus und Sueyro stimmen im Allgemeinen und vielfach sogar wörtlich überein. Sie müssen also in nahem Zusammenhang stehen. Sueyro's Bericht ist nun einige Jahre jünger als der des Miraeus, kennt aber dessen Einwand gegen die übliche Datirung von der Erfindung der Oelmalerei nicht: also hat Sueyro seine Kenntniss aus einem anderen Buche geschöpft und da er sich trotzdem mit Miraeus zum Theil wörtlich berührt, so müssen wir mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit annehmen, dass wenigstens der mit ihm übereinstimmende Theil von Miraeus' Erzählung auf derselben Quelle beruht. Diese aber ist weder Mander, an den man zunächst denken möchte, noch Guicciardini, noch Vaernewyck. Wir haben für sie eine noch unbekannte Redaction anzusetzen und zwar glaube ich, dass diese, wenn auch nicht gerade die Originalfassung der chronographischen Notiz war, die dem Guicciardini vorgelegen hat, so doch ihr nahe verwandt gewesen sein mag. Sie beschreibt nämlich das Wesen von Eyck's Erfindung in derselben laienhaften Weise wie Guicciardini und die übrigen Niederländer — mit Ausnahme des Malers Mander —. Während Vasari und Mander als Fachleute die technischen Vortheile erwägen, die die neue Farbenzubereitung bezweckte und erreichte, so wird in den übrigen Texten nur von der Dauerhaftigkeit und dem Glanz der Farbe gesprochen; das geht von Guicciardini bis Sueyro. Diese Uebereinstimmung ist um so auffallender als Vasari, auf den sich doch Alle berufen, den Werth der Eyckischen Farbe viel verständiger beurtheilt hatte. Die populäre Auffassung der niederländischen Schriftsteller mag wohl auf ein populäres Geschichtswerk zurückgehen, das in annalistischer Form unter dem Jahre 1410 von Eyck gesprochen hatte.

Wie tief die Sitte eingewurzelt war, beim Jahre 1410 die Erfindung

der Oelmalerei zu erzählen, beweist nicht nur die Notiz des Miraeus, die doch diese Datirung bekämpft, sondern auch die des **Locrius**, der in dem 1616 gedruckten Chronicon Belgicum (S. 495) mit ausdrücklicher Berufung auf den Zweifler Miraeus ebenfalls zum Jahre 1410 schreibt: Joannes Eickius et Frater eius Hubertus eximij pictores, Brugis Flandrorum, Emporio tunc celeberrimo florent. Horum alter Joannes oleum ex lini seminibus extusum picturae coloribus primus immiscere occipit, ijs adversus aevi iniuriam aeternum, (ut sic dicam) servandis. Vide A. Miraei chronicon ubi plura.

Die Vermuthung, dass diese auffallende Gemeinsamkeit sich daraus erklärt, dass für alle diese Berichte ein Urtypus existirt habe, auf dem schon Guicciardini und Lampsonius fussten, wird dadurch verstärkt, dass, wie schon oben bemerkt, Alle — mit Ausnahme des Vaernewyck und des redseligen Mander — demselben Schema folgen. In der That steht Sueyro dem Guicciardini näher als dem Mander, mit dem er doch ungefähr gleichzeitig war.

Sueyro hat, wie oben nachgewiesen wurde, wenigstens zum grossen Theil eine wörtliche Uebersetzung einer offenbar angesehenen Erzählung geliefert; dass nun diese wirklich einem opus chronographicum entnommen wurde, erscheint mir deswegen sehr glaublich, weil er Hubert's Tod in so auffallender Weise als ein Ereigniss des Jahres 1426 erwähnt. In dieser Hinsicht steht Sueyro ganz allein da. Es mag sein, dass er die Anordnung selbst getroffen hat, wahrscheinlicher ist es, dass er seinem Gewährsmann treuer nachgefolgt ist als einer der anderen. Was aus der Notiz über Hubert's Tod zu machen ist, darf jedoch einstweilen als offene Streitfrage stehen bleiben. Wenn sie auf sehr alter Ueberlieferung beruht, dann ist sie neben der Altarinschrift das wichtigste Zeugniss über die Bedeutung des älteren Bruders; wenn sie aber lediglich dem pedantischen Arrangement eines späteren Chronographen entstammt, der aus Vaernewyck's Erzählung die Angabe von Hubert's Todesjahr löste und in die entsprechende Rubrik seiner Annalen setzte, dann hat sie keinen Werth. Eine Enscheidung hierüber zu treffen, ist uns zur Zeit nicht möglich; sie hängt von dem glücklichen Funde ab, der uns in einer vor Guicciardini geschriebenen Chronographie den Urtypus der Darstellung wiederschenkt. Wichtig ist für diese Frage, dass die alten Chroniken, so weit sie mir bekannt sind, wie die des Meyer und des Desparsius nur den Tod der beiden Edelleute ad annum 1426 registriren. nicht aber den des Hubert.

Wenn Sueyro's Notiz wenigstens noch von secundärer Bedeutung war, so haben die der noch späteren Schriftsteller überhaupt keine mehr; ich lasse darum nur noch die Angaben des Antonius **Sanderus** folgen, der auch von Crowe-Springer als selbständiger Zeuge über die Eyck genannt wird, aber ein confuser Abschreiber ist. Die bei Crowe-Springer S. 46 sehr ungenau citirte Stelle findet sich in Sander's *Flandria illustrata* I, 81 und lautet vollständig: (In S. Bavoni sacra cathedrali) picturae etiam variae a celebrioribus Belgii penicillis; una prae omnibus micat, velut inter ignes

luna minores. Triumphus Agni celestis est, quem Joannes et Hubertus ab Eyck, Pictorum coryphaei, Justo Vitio Domino de Pamele Patricio Gandavensi pretium solvente elaborarunt. De hac imagine Vrientius illud Epigramma scripsit:

Quos Deus ob vitium paradiso exegit, Apelles
Eyckius hos Vitij reddidit aere Patres.
Arte modoque pari pariter concurrere visi.
Aemulus hinc pictor, fictor et inde Deus.

Tam vivis ea coloribus primos humani generis parentes exhibit.

Die Stelle ist zum Theil wörtlich aus des gelehrten **Gramaye** Antiquitates illustrissimi ducatus Brabantiae genommen, die zwar erst 1708 zum Drucke gelangten, aber schon gegen 1610 geschrieben wurden. Diese sagen ebenfalls bei der Beschreibung der Genter Kathedrale Folgendes:

Cuius ut fabricam tam superiorem quam subterraneam admirantur architecti; ita picturas pictores: Imprimis illam Adami et Evae, opus Joannis ab Eyck, inventum Justi Vitii Domini Pamelae in quam tabulam ita lusit noster Vrientzius.

Quos Deus etc.

Tam vivis ea coloribus primos humani generis parentes exhibet.

Das Epigramm aber ist citirt aus Maximilian **Vriendt's** *Urbes Flandriae et Brabantiae,* von denen mir die Löwener Ausgabe von 1614 vorliegt, die als Randnote nachstehende, wichtige Bemerkung giebt: *Jodici Vytii eq. Pameliaeque Walliae et Vyts capellae Domini, olim Gand. cos.* (= consulis). Woher Vriendt diese überraschend genaue Personalkenntniss von dem Stifter Vydt hatte, wissen wir nicht; jedenfalls zeigt sie, dass im Anfange des XVII. Jahrhunderts unter den belgischen Kunstfreunden noch mancherlei positive Kenntnisse über den Genter Altar erhalten waren, von denen wir nichts ahnen, wenn wir nur die Berichte der Malerbiographen und Chronisten lesen.

Die zwei anderen Stellen, wo Sanderus ausführlich über die Eyck handelt, stehen in „Antonii Sanderi, *De Brugensibus eruditionis fama claris libri duo*“ und zeugen von der völligen, wohl zum Theil durch Mander verschuldeten Verwirrung, die hinsichtlich der Brüder Eyck im Anfang des XVII. Jahrhunderts herrschte. Ich citire sie, weil Crowe-Springer nun einmal, in allerdings ganz unbrauchbarer Weise, auf sie aufmerksam gemacht hat, und bemerke noch, dass Crowe-Springer's Hinweis auf Sander's Werk über die berühmten Männer von Gent auf einem Irrthum beruht. Ueber den älteren Bruder schreibt Sander S. 38:

Hubertus Eyckius Pictor inclyti nominis, frater Joannis, de quo infra, memoratur a Georgio Vasaro, ultimo volumine Commentariorum, quos scripsit de vitis clarorum Pictorum, Sculptorum et Architectorum, et a Ludouico Guicciardino in descriptione Flandriae. Eius opera et tabulae eleganti arte depictae visuntur in praecipuis Flandriae opidis.

Decessit Gandavi, et sepultus est in latere sinistro anterioris partis Ecclesiae D. Joannis Baptistae, quae tunc Parochialis, post Collegiata, nunc

Cathedralis auctoriate Pauli Tertij Papae Divo Bavoni sacra est. Miris laudibus et hunc extollit et merito quidem, Carolus Vermanderius magno suo de claris Pictoribus volumine teutonica Lingua scripto. Eius una è celebribus et prae caeteris eximia tabula visitur Gandavi in Aede eadem Bavoniana, de qua sic Vrientius: *Quos Deus etc.*

Ueber Jan schreibt Sander S. 49:

Johannes Eyckius Pictor celleberrimi nominis, frater Huberti, de quo supra, inuentor colorum oleo é lini semine expresso mixtorum, quibus ipse solebat sua pingere tam in tabulis ligneis quam telis. hic multas à se depictas imagines misit ad Alphonsum Aragonium Regem Neapolis, ad Federicum item Urbini Ducem, et ad Laurentium Medicem S. Hieronymum artificiosissime laboratum. Multa eius visuntur Ipris, Brugis et Gandavi, ubi honestissime vixit. Eius tabulam Gandavi in aede Cathedrali positam, quae Triumphus agni est, cum Philippus Secundus Hispaniarum Rex mirum in modum desideraret, nec auferre daretur, iussu Regis accepta duorum millium ducatorum mercede praeter victum et alias impensas, iterum pinxit Michaël Coxius. Memoratur hic Joannes a Georgio Vasaro et Ludovico Guicciardino, et Carolo Vermanderio, multisque elogiis celebratur. Sepultus est Brugis in D. Donatiani cum hoc Epitaphio: Hic iacet eximia clarus virtute Joannes, etc. etc.

Ausser diesen ausführlichen Stellen erwähnt Sander in seinen Werken die Brüder Eyck noch ziemlich häufig, aber in noch weniger berücksichtigenswerther Weise. —

Wenn wir das Resultat aus dem Vorstehenden ziehen, so ergiebt sich: Unsere Kenntniss von dem Leben der Brüder Eyck stammt durchaus aus niederländischer Tradition und ist nicht, wie bisher angenommen wurde, auf dem Umweg über Italien zu uns gelangt. Die Quellenschriftsteller, die am Meisten für uns in Betracht kommen, sind Guicciardini und Vaernewyck. Dagegen haben Vasari, van Mander und Sanderus, denen Ruelens und ihm folgend die spätere Geschichtsschreibung den grössten Werth beizumessen pflegte, über die Eyck aus eigener Kenntniss und Forschung nichts zu sagen gewusst, was wir in ihren, uns ja noch zur Verfügung stehenden Quellen nicht in besserer Fassung fänden. Werthvoll ist dagegen in den italienischen Berichten das Verzeichniss der von Jan herrührenden Bilder, die sich in Italien befanden; dabei scheint es aber, dass die zuverlässigste der verschiedenen Listen die des Facius ist. Was der Anonimo des Morelli dem Jan zuschreibt, kann nicht ohne Kritik hingenommen werden: so scheint mir die, übrigens nur vermuthungsweise, dem Jan zuerkannte Otternjagd nur mit Vorsicht in das Werk dieses Künstlers eingestellt werden zu dürfen. Vasari's Liste endlich bewegt sich in so unbestimmten Ausdrücken, dass ihr unbedingt die des Facius vorgezogen werden muss.

Was nun die Natur unserer niederländischen Quellen anlangt, so wirkt uns die Gleichförmigkeit ihrer Berichte so auffallend, dass wir die grösseren unter ihnen sämmtlich — mit Ausnahme des Vaernewyck und

des Mander — auf einen Urtypus zurückführen müssen, der uns zwar nicht bekannt ist, aber noch in den zahlreich, auch handschriftlich, erhaltenen Chronographien mit grosser Aussicht auf Erfolg gesucht werden mag. Die älteste Ableitung aus dieser Quelle wird wohl in Guicciardini's Erzählung zu erkennen sein, die ja schon viel zu späten Datums ist, als dass sie einer Grundlage hätte entbehren können. Was Vaernewyck betrifft, so scheint es, dass er aus alten Aufzeichnungen und Beschreibungen der Stadt Gent geschöpft hat, und die zum Theil wörtliche Uebereinstimmung seiner Aussagen mit denen des Hieronymus Münzer lassen die Möglichkeit offen, dass Vaernewyck mittelbar oder unmittelbar aus Münzer's Quelle geschöpft habe.

Die Zahl der Nachrichten ist viel grösser als bis jetzt angenommen wurde. Aus dem XV. Jahrhundert selbst stammen nicht weniger als fünf. Das XVI. aber bringt fast in jedem Jahrzehnt eine, mitunter auch mehrere. Unsere Tradition läuft also ununterbrochen, und zwar ist es wichtig, dass sie durch Münzer's Bericht, beziehungsweise durch dessen Genter Vorlage, auch in den Niederlanden bis in das XV. Jahrhundert zurück verfolgt werden kann. Bedauerlich ist nur das Eine, dass gegen den Schluss des XVI. Jahrhunderts eine jammervolle Verwirrung der Nachrichten eintritt. Sie wird wohl durch den Bildersturm insofern verschuldet sein, als dieser so viele gothische Gemälde vernichtete. Wenn die Bilder fehlten, mussten ja auch die Vorstellungen über sie und ihre Meister an Klarheit verlieren. Nicht unberücksichtigt darf aber auch die Wirksamkeit der Gegenreformation bleiben; diese stellte nicht selten die schlichten Werke der alten Meister auf die Kirchenspeicher, wenn sie sie nicht gar zerstörte; dazu kam noch die Verwelschung des Kunstgeschmackes: die Folge von alledem war aber, dass man zu Mander's Zeiten von der ohnehin schon in grauer Ferne liegenden Epoche der ersten Blüthezeit niederländischer Kunst nur recht unsichere Anschauungen besass. Die Verwirrung über die Geschichte der Brüder van Eyck aber wurde erst gross durch Carel van Mander's Malerbuch, dessen Verdienst durch diese Einschränkung nicht herabgesetzt werden soll.

Was uns nun die Quellen Bestimmtes aussagen, ist in wenige Sätze zusammen zu fassen. Am Beginn des XV. Jahrhunderts war Jan van Eyck der bedeutendste niederländische Maler. Er vollendete den Genter Altar, den Hubert angefangen hatte, aber Jan hatte sich gerade an diesem Werke so sehr hervorgethan, dass er eine überraschend hohe Summe über den ausgemachten Preis hinaus als Geschenk erhielt. Hubert selbst war auch ein tüchtiger Maler, trat aber gegen seinen Bruder so weit zurück, dass selbst jene Berichte, die noch in die Mitte des XV. Jahrhunderts hinabreichen, über ihn schweigen, während die späteren, auch wenn sie die Altarinschrift mittheilen, Hubert als den weniger bedeutenden bezeichnen. Jan dagegen nahm in Brügge am Hofe Philipp's des Guten, der von seinen Biographen einhellig als grosser Kunstfreund, auch als Sammler von Gemälden gerühmt wird, eine hohe Stellung ein; Jan starb

im kräftigen Mannesalter in Brügge und wurde daselbst in Sanct Donatian begraben. Ueber Hubert's Todesort gehen die Auskünfte nach drei, mindestens aber zwei Richtungen auseinander. Sicher ist nur, dass sein leeres Grabmal in Sanct Bavo in Gent zu sehen war; die Kirchenbücher dieser Kathedrale aber schweigen über ihn. Sein Todesjahr war 1426.

Die Grabschriften beider Brüder sind uns erhalten und zwar die des Hubert in recht zuverlässiger Form; die des Jan ist uns in zwei ein wenig von einander abweichenden Fassungen erhalten. Von wo aber diese auf uns gekommenen Abschriften von Jan's Epitaph genommen werden, wissen wir nicht. Der Umstand, dass Keiner der Biographen das Todesjahr, das doch sicher auf dem Grabstein stand, anzugeben weiss, spricht dafür, dass die Abschriften nicht nach dem Original in Brügge angefertigt wurden, sondern nach der in Sanct Bavo befindlichen Copie oder nach handschriftlichen Mittheilungen.

Die Brüder hatten noch eine kunstfertige Schwester, Namens Margarete, über die aber, gerade wie über Hubert, nur die Grabinschrift eine dürftige Kunde für die Nachwelt aufbewahrt hat.

Jan's Werke waren frühzeitig berühmt; man sah sie in den Kirchen von Gent, Ypern, Brügge, sowie in fürstlichen Sammlungen Belgien's und Italien's. Am meisten gefeiert war der Genter Altar, der als Jan's Werk galt, soweit wir seine Geschichte verfolgen können. Das ist um so auffallender, als die Inschrift, die neben Jan auch Hubert nennt, doch bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts hinein zu lesen und handschriftlich verbreitet war. Der Widerspruch der Inschrift gegen die übliche Tradition ist so gross, dass er nur unter einer Bedingung unberücksichtigt bleiben konnte: wenn man **wusste**, dass das in ihr dem Hubert gespendete Lob humanistische Hyperbel war.

Der Stifter des Altars war Jodocus Vydt, ein Patrizier und vielfacher Rittergutsbesitzer, der auch Oberbürgermeister von Gent war.

Mehr lässt sich aus den alten Erzählungen mit Sicherheit nicht entnehmen, wobei ich selbstverständlich hier die Urkunden im eigentlichen Sinne des Wortes, die von Jan van Eyck handeln, nicht in Betracht ziehe.

Zum Schlusse sei noch eine wunderliche Künstleranekdote beigefügt, die meines Wissens noch nicht veröffentlicht ist und sich in Reneri **Snoi** de rebus Batavicis (S. 154) bei der Charakteristik Philipp's des Guten von Burgund findet. Die Chronik wurde zwar erst 1620 von Sweertius veröffentlicht, ist aber vor 1532 geschrieben. Der gelehrte Chronist schreibt von dem kunstsinnigen Herzog: Pictura impense gaudebat, ut duos eius artis ac sui temporis praecipuos ad aemulationem concitaverit. Quorum unus ita prodigiose gradus penicillo parieti indidit, ut aemulum cum arbitris ingredientem, volentemque per eos ad opus scandere quod seorsim se finxisse diceret, suaviter luserit. Die Anekdote mag wohl auf Jan van Eyck gehen.

Ist der Bildercyklus „Ars moriendi“ deutschen oder niederländischen Ursprungs?

Zur Berichtigung der Streitfrage über das Blockbuch der Weigeliana und die Stichfolge des Meisters E. S.

Von **August Schmarsow.**

Das Verhältniss der deutschen Kunst zu der benachbarten der Niederlande wird, besonders im XV. Jahrhundert, immer in hohem Grade die Aufmerksamkeit des Kunsthistorikers herausfordern, auch wenn es sich zunächst nur um Einzeluntersuchungen auf beschränktem Specialgebiet zu handeln scheint. Die Frage nach der Priorität des Blockbuches „Ars moriendi“ (der Weigeliana) oder der Kupferstichfolge zur Sterbenskunst vom Meister E. S., die neuerdings mehrfach an dieser Stelle erörtert worden, bliebe am besten, sollte man meinen, dem Urtheil der wenigen bevorzugten Kenner überlassen, die in einem Kupferstichkabinet leben und in zahlreichen anderen, kleinen wie grossen Sammlungen für graphische Kunst berufsmässig zu Hause sind. Indess die Enge oder die Weite des Horizontes übt unwillkürlich ihren Einfluss auf die Entscheidung auch eines solchen Specialfalles aus. Selbst in dem geschlossenen Ring der Museumsbeamten, die solche Angelegenheiten unter sich ausmachen wollen, herrscht das Bewusstsein, dass der Standpunkt des Forschers in jener umfassenderen Erwägung internationaler Beziehungen mitbestimmend auf das Urtheil im Einzelnen wirke, dass Kurzsichtigkeit oder Weitsichtigkeit gar oft mit ähnlichen Eigenschaften des Geistes und der Gesinnung zusammenhängen.

Deshalb versucht Max Lehrs im vorigen Band (XXII, S. 459) den Lesern des Repertoriums vorzuspiegeln, der Leipziger Gelehrte, der sich unterfangen hat, in solche „interne“ Angelegenheit der Kupferstichkunde dreinzureden, stehe selbst in jenem kunstgeschichtlichen Hauptanliegen auf einem veralteten Standpunkt, „wie schon Passavant e tutti quanti, die Rogier van der Weyden als den grossen Nährvater der deutschen Kunst ansahen, dessen Verdienst nun einmal alle Errungenschaften sein sollen, die unsere Altväter in eigner Arbeit mühevoll erworben haben.“ Ob die Leser des Repertoriums in patriotischer Entrüstung diesem Leumund ihr Ohr leihen werden, weiss ich nicht. Lehrs hat sicher nicht gemerkt, wie ihn sein Eifer pro domo

zur Carricatur fortreisst. In dem nämlichen Heft der Berichte der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1899, I, auf das er Bezug nimmt, steht S. 64 mein Bekenntniss zur Sache, das ich während des Wintersemesters 1898—99 auch in eingehenden Vorlesungen über deutsch-niederländische Kunst im Zeitalter der Renaissance, aus denen beide Vorträge erwachsen waren, ähnlich wie vor Jahren in Breslau, abgelegt habe: „Die bequeme Hypothese vom niederländischen Einfluss, der jeden Fortschritt erklären sollte, beginnt zu weichen und wird auf beweisbare Einzelfälle zurückgedrängt durch die Ueberzeugung, dass auf deutschem Boden an den verschiedensten, oft den vom niederländischen Verkehr entlegensten Stellen zu gleicher Zeit dieselbe Richtung eingeschlagen wird.“ Ich denke, das entspricht dem heutigen Stande der wissenschaftlichen Forschung durchaus. Und demgemäss habe ich auch zu Lehrs Stellung genommen: mit voller rückhaltloser Anerkennung seiner Verdienste um den Meister E. S., mit bewusster Reserve über das Oeuvre, dessen Zuwachs auf 324 Stiche wir Lehrs verdanken, während ich den seltensten oder weit zerstreuten Originalen wie er überall nachzugehen selbstverständlich nicht in der Lage war. Wenn ein Herausgeber dieses Repertoriums (XXII, 5 S. 364) das Urtheil abgegeben hat, meine Untersuchung habe „in einer — unwiderleglichen Weise die Irrigkeit der von Lehrs aufgestellten Behauptung, die Holzschnitte des Blockbuches seien Copien nach den Stichen des E. S. dargelegt,“ so darf ich meinerseits verschmähen, den alten Berliner Antagonismus zwischen Kunsthistorikern an Hochschulen und Museumskennern wieder aufzunehmen, wie Lehrs und Kämmerer es mit Hülfe persönlicher Ausfälle versuchen. Er existirt für mich nur noch in zufälligen Verhältnissen, die sich zusehends überlebt haben.

Die umfassende Angelegenheit, um die es sich handelt, geht uns Alle gleichermassen an, und in Anbetracht menschlicher Schwächen auf beiden Seiten, wäre das Rathsamste jedenfalls, dass man sich brüderlich ergänze mit dem, wozu es auf jeder Seite reichen mag. Das geht freilich ohne eine Dosis klärender Selbstironie nicht an, und dazu besitzt nur selten Einer die Freiheit des Gemüths.

Die künstlerische Ueberlegenheit des Blockbuches, die der Anwalt des Meisters E. S. im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen 1890 so einseitig unterschätzt hatte, war für mich der Ausgangspunkt meiner Opposition. In diesem einen Punkt hat Lehrs soeben eine wesentliche Schwenkung (S. 466) versucht. Aber die „künstlerische Bedeutung“, die er nicht mehr leugnen kann, will sich doch mit seinem Glauben an die absolute Originalität des Meisters E. S. noch so wenig vertragen, dass ein innerlicher Widerspruch in seinen Ansichten übrig bleibt. Diesen Widerspruch freilich schiebt er auf meine Rechnung. „Schmarsow preist alle die typischen Eigenheiten des Meisters E. S., wie wir sie aus seinen 324 erhaltenen Stichen kennen, als Vorzüge der xylographischen Ars moriendi, bewegt sich also in einem für seine Beweisführung verhängnissvollen Cirkelschluss“ (S. 459), Lehrs hat also den logischen Fehler seiner Schlussfolgerung, den

ich ihm (S. 24 meines Aufsatzes) vorgerechnet, garnicht begriffen. Wenn nun bei dem angeblichen „Erfahrungssatz“ über die Originalität des Meisters grade da das Lindenblatt gesessen hätte, als er gehürnt ward, so dass er doch nur ein „Glaubensartikel“ geblieben ist, und verwundbar nur des grausamen Jägers harrt, der es drauf anlegt ihn zu fällen?

Erstens ist dies Dogma von absoluter Originalität des Stechers als Erfahrungssatz unzureichend begründet (a. a. O. S. 23). Dazu gehört nicht nur der Nachweis, dass er seine Collegen und Vorgänger nicht bestohlen, dass bisher kein Fall vorliegt, wo er ganze Compositionen andrer Stecher copirt oder Einzelheiten aus ihren Blättern entlehnt habe. Damit ist ja noch keineswegs festgestellt, ob er nicht etwa zu gezeichneten Originalen von andrer Hand in solchem Abhängigkeitsverhältniss gestanden, in dem verschiedene Grade möglich sind, jenachdem dies nämlich ganz ausgeführte Compositionen oder nur skizzenhafte Entwürfe oder gar Einzelstudien gewesen, — etwa wie in Marc Anton's Verhältniss zu Rafael noch mitten im anspruchsvolleren Künstlerthum Italien's auf der Höhe der Renaissance. Bei dem Mangel an deutschen und niederländischen Zeichnungen des XV. Jahrhunderts, im Vergleich zu anderen Kunstgebieten, mag solch ein Nachweis kaum zu erwarten stehen. Eben deshalb aber bleibt auch die Möglichkeit eines solchen Verhältnisses, dessen Controle sich uns entzieht, nicht ausgeschlossen; wir müssen fortgesetzt mit ihr rechnen. Das Urtheil „durchaus original“ ist vorgreiflich.

Unter diesen Umständen käme es zweitens vor allen Dingen auf den Nachweis an, dass der Stecher die künstlerischen Qualitäten besass, die das schöpferische Hervorbringen seiner Darstellungen erforderte. Es erhebt sich z. B. die Frage, ob wir ihm auf Grund seiner Formensprache zutrauen dürfen, dass er complicirte Compositionen wie die zur Sterbenskunst selbstständig zusammenzufügen vermochte? — Ob wir die nämlichen Grundsätze der Composition, die in ihr vorliegen, auch in andern Beispielen seines Oeuvre schon bewährt finden, und zwar bis damals, als er an die Aufgabe ging, den Cyklus für das Erbauungsbuch herzustellen. Genug, es eröffnet sich die genetische Betrachtung seines Lebenswerkes, die dem Historiker obliegt.

Aus diesen Erwägungen, die sich mir auch bei der lückenhaften Kenntniss des von Lehrs ihm zugetheilten Gesammtvorraths von 324 Stichen stets aufgedrängt haben, ergiebt sich von selbst, dass die Aussage: „ich preise alle die typischen Eigenheiten des Meisters E. S. als Vorzüge der xylographischen Ars moriendi“ — grundfalsch sein muss. Weder alle Eigenheiten der Zahl nach, noch eine Auswahl genau in dem nämlichen Grade. Ich habe Lehrs im Gegentheil die Frage vorgelegt, ob das, was er den Stil des Meisters E. S. nenne, bereits in den ersten Stichen seines Schützlings ebenso vorhanden sei, wie in den letzten, und besonders unmittelbar vor der Zeit, wo die Folge zur Sterbenskunst angesetzt werden muss. Ordnet er doch selber die vorliegende Masse möglichst chronologisch, und doch sicher nicht allein nach stecherischen Qualitäten. Beobachten

wir nicht Gruppen von Blättern, auf die jener zusammenfassende Begriff vom Stil des E. S. nur sehr unvollständige Anwendung verträgt? Ist nicht eine allmähliche Ausbildung dieses charakteristischen Stils wahrzunehmen, ein zeitweiliges Nebeneinanderbestehen verschiedener Elemente, deren abweichende abgestossen werden? Und folgt auf die Periode sicherster Handhabung dieses Stils vielleicht gar eine andre, wo die „typische“ Eigenart sich auflöst, zurückweicht, abermals andern Formen Platz macht. Ich frage nur; denn ich habe kein Privilegium auf diesen Meister. Aber ich habe solche Erscheinungen auch in Schongauer's Stecherwerk, nicht ohne Hinblick auf seine Malereien, zu verfolgen mich bemüht. Lehrs bildet soeben zwei Verkündigungen neben einander ab, die beide seinem Meister E. S. gehören sollen. Wie erklärt er die unläugbare Verschiedenheit der beiden Figuren hüben und drüben? Nicht allein in den Proportionen, dem Körperbau, den Extremitäten, sondern am auffallendsten auch für das Laienauge jedenfalls in dem Mafsstab der Köpfe, in der Wahl des Typus, in dem Uebergang von breiter Fülle hier zu enger Kleinheit dort, zeigt sich ein Wandel der Formensprache, der wohl durch die Correctur ihres Verhältnisses zu der räumlichen Umgebung, aber doch nicht allein begründet werden kann. Wie nah gehören diese beiden Redactionen zeitlich zusammen? Ist der Abstand weit genug, diese Metamorphose des Figürlichen begreiflich erscheinen zu lassen? Grade, wenn nicht der geringste Zweifel an der Identität des Stechers erhoben wird, wächst das Bedürfniss, nach bestimmenden Einflüssen mindestens in dem einen Fall zu suchen, und entweder nach der Herkunft des früheren Typus oder nach der Verwandtschaft des späteren zu spähen. Lehrs aber will nun einmal, sein Klient gebe sich „in Stil und Formensprache als eigene Individualität zu erkennen und trete als klar bestimmte, schöpferische Persönlichkeit aus dem Gesammtbilde der deutschen Kunst hervor.“ Es ist also die schlimmste Ketzerei in seinen Augen, wenn man über dies Gesammtbild der deutschen Kunst noch hinausblickt, über die heutigen Grenzen unseres Vaterlandes, und mit der Wanderlust deutscher Malerknaben, Goldschmiedsgesellen und Handwerksburschen aller Art rechnen zu dürfen wähnt. Wenn ich nebenbei einen ganz anders gemeinten Wink fallen lasse und durchaus im Lehrsschen Sinne von „ketzerischen“ Seitenblicken (Wurzbach's) auf Martin Schongauer spreche, so erbost sich Lehrs gar dazu, mir den vollendetsten Krebsgang anzudichten.

Dort handelt es sich um einen weiteren Bestandtheil im Wissen und Können des Meisters E. S. Meine „museumsferne Methodik“[1]) geht den vorliegenden Erscheinungen noch unerbittlicher zu Leibe, als die Typenvergleicher sich einfallen lassen. Ich frage auch nach der Raumbildung auf den Blättern des Meisters E. S. und freue mich der Uebereinstimmung

[1]) An sich ist dieser seltsame Ausdruck, als Vorwurf gegen mich gerichtet, nichts anderes als eine lächerliche Gedankenlosigkeit. Sonst würde der Horizont des Dresdener Kupferstichkabinets ja nicht einmal bis an's Herzogl. Museum in Altenburg reichen, dessen Gemäldesammlung wenigstens von meiner Museums-

von Lehrs' Seite, dass sich solche Dinge, wie grössere oder geringere Vollständigkeit und Correctheit in der Durchführung des Schauplatzes, zunehmende Sicherheit und Consequenz in der Perspective, „nur aus zeitlichen Abständen in der Entwicklung einzelner Individuen oder der Kunst überhaupt erklären lassen.“ Es kommt nur darauf an, ob das betreffende Individuum das Zeug dazu hat, zur rechten Zeit die Grundlage gelernt und wo es soviel gelernt hat, um sich hernach aus eigner Kraft vorwärts zu bringen. Es kommt ferner darauf an, wo die Entwicklung der Kunst überhaupt in solchem Sinne vor sich gegangen und wie weit diese Errungenschaften ferner von Person zu Person, von Ort zu Ort verbreitet worden. Lehrs aber antwortet kurzer Hand: „ich übergehe denn auch, was Schmarsow von der . . . Kenntniss in der Kunst geheimer Perspective sagt.“ Da macht er sichs allerdings leicht, wie sein Xylograph des Blockbuches. Sein Beispiel der eben erwähnten Verkündigungen ist demgemäss unzureichend gewählt. In beiden Redactionen bleibt ja der Grundstock des ganzen Ausschnittes aus dem überwölbten Gemach bestehen, während nur die beiden sichtbaren Wände nach ihrer raumschliessenden oder raumöffnenden Function abgewandelt werden. In der „Entwicklung“ des Meistes E. S. aber handelt es sich bekanntlich um viel stärkere Unterschiede des Wissens und Könnens was das räumliche Problem betrifft. Auch ich betrachte ihn im Verfolg der realistischen Wiedergabe eines bestimmten Schauplatzes als einen „Pfadfinder, der nach neuen Wegen sucht und dabei gelegentlich über Steinen und Dornen stolpert,“ nur traue ich ihm zeitweilig zu, dass er in der Arbeit auf seiner Platte auch einmal über einen Bettpfosten, sogar über einen vor seinen Augen richtig dastehenden gepurzelt, während ich ihm die Anwendung von Spiegeln dabei nicht zugemuthet, wie Lehrs mir aufbürden möchte. Schon Nachlässigkeit im Stehenlassen einer missrathenen Verkürzung wird verpönt, während der Ikonograph die Verstösse gegen die geheiligte Anordnung des Gekreuzigten und der Seinen doch selbst dem Stecher tadelnd nachgerechnet, ohne ihn deshalb für einen „gedankenarmen, handwerklichen Tropf“ zu halten, den ich auch dann nicht aus dem Goldschmied machen würde, wenn ich das Dogma von seiner absoluten Originalität vollständig über Bord zn werfen gesonnen wäre.

Die Beobachtung der Elemente, aus denen das Bild, auch in farblosen Blättern des Kupferstiches oder Holzschnittes, sich zusammensetzt, gewährt nicht allein dem Kunstfreund von heute noch ausserordentliches psychologisches Interesse, sondern giebt auch dem Kunsthistoriker den Schlüssel zum Verständniss des intimsten Werdens, sozusagen zum natürlichen Wachsthum der Bild-Erscheinung auf der Fläche. Der Moment, wo an Stelle des sogenannten Gutdünkens, des gefühlsmässigen Augen-

arbeit Einiges zu erzählen weiss. Mit der einzigen dritten Möglichkeit, dass ein Mann wie Lehrs aus Aerger über die gestörte Infallibilität jeden beliebigen Vorwurf aus der Luft greife, will ich als Nachbar nicht rechnen. Mit der gänzlich unmotivirten Arroganz Kaemmerer's dagegen mag ich überhaupt nichts zu schaffen haben.

masses, nun die perspectivische Construction tritt, um Schritt für Schritt den Boden zu erobern, die Körper darauf mit zu bestimmen und sie endlich ganz in den Raum aufzunehmen, — er ist für die Kunst des XV. Jahrhunderts ein bedeutsamer Wendepunkt. Wo aber perspectivische Berechnung vorliegt, — was ja wohl nicht von subjektivem Empfinden, sondern von exacter Controle des objectiven Sachverhalts abhängt, — da ist auch „bewusste Absicht“, und es kann sich nur fragen, wie weit sie schon reicht, das Ganze zu bewältigen. Dann müssen dem Künstler die Organe, wenn nicht wachsen, doch sich ausbilden durch Uebung.

Heisst das etwa „in den nichtigsten Zufälligkeiten der Darstellung eine bewusste Absicht wittern“? — wie Lehrs sich geschmackvoll ausdrückt. Dann bin ich in einem Punkt, der hierher gehört, noch nicht genau genug, oder in der Kürze des Berichtes zu kurz gewesen. Die perspectivisch behandelte Rahmenleiste kommt in Bilderhandschriften auch da vor, wo das Innere des Bildes selbst noch keine perspectivische Construction der Bühne aufweist. Solche Einfassung ist also, wenn sie nach dem Bilde entstand, ein Beweis, dass die Beobachtung tektonischer Körper der näheren Umgebung bereits correcter sich geltend macht, als bei dem Phantasiegebilde des ferngedachten Schauplatzes der Erzählung, — oder aber, wenn sie vor dem Bilde vorgerissen ward, ein unverkennbares Symptom, dass der Wunsch nach grösserer Wirklichkeitstreue auch für das Räumliche sich regt und nicht lange warten wird, sich auch im Innern des Bildes selber zu befriedigen. Vorahnungen des Neuen, das im XV. Jahrhundert an allen Ecken und Enden erstrebt wird, reichen ja weit zurück, und der Historiker thäte kaum seine Pflicht, wenn er sie einfach als nichtige Zufälligkeiten ausser Acht liesse.

„Den alten mehr oder minder guten, immer aber doch handwerklich geschulten Stechern und Holzschneidern seine modernen theoretischen Kunstanschauungen unterlegen,“ ist doch wohl noch etwas Anderes? Die Kunstanschauungen, von denen bisher Gebrauch gemacht wurde, sind weder modern, noch theoretisch. Ein Moderner könnte sie mit derselben liebenswürdigen Absichtslosigkeit wie Lehrs als allzu historische, längst vergangenen Jahrhunderten vielleicht angemessene, aber unserer lebendigen Gegenwart nicht mehr gerechte Kunstanschauungen verschmähen. Dann stünde der Leipziger Gelehrte mit seiner Kathederweisheit doch wieder auf einem antiquirten Standpunkt à la Passavant. Die Bezeichnung als „theoretisch“ ist aber vollends fehlgegriffen; denn es sind eminent practische, lediglich künstlerische, zum Theil gar handwerkliche Fertigkeiten, auf die es ankommt, und auf jeden Fall bleiben es anschauliche, von dem sinnlich wahrnehmbaren Thatbestand der Kunstwerke selbst unzertrennliche Gesichtspunkte, die von grauer Theorie recht weit entfernt, am goldenen Baum des Lebens erwachsen. Sie ermöglichen dem Forscher, der sie zu handhaben weiss, sogar die vermeintliche Originalität eines sonst unbescholtenen, immer doch handwerklich schlichten Stechers zu zerlegen, das Ererbte vom Erworbenen, das Erborgte vom Eigenen zu

scheiden, und wenn das Glück gut ist, alles Fremde auf seinen Ursprung zurückzuführen, — so fern die Kunstgeschichte noch immer pragmatische Geschichte ist und vom Hausgesetz der Causalität regiert wird. So liegt auch die Aufgabe für den Meister E. S. und alle die Eigenheiten seines Stiles, die ich in viel höherem Sinne für den geistigen Urheber der Blockbuchbilder in Anspruch genommen habe. Hinter jenen derberen Leistungen der Xylographie erkenne ich eben die Compositionen eines schöpferischen Künstlers von so mächtiger Individualität, dass ich ihm zutraue, auch einen deutschen Stecher, der seinen Wirkungskreis berührte, anzuziehen und geraume Zeit in seinem Banne festzuhalten? Die technisch feinen, ja stellenweis schon glänzenden Leistungen dieses Goldschmieds erscheinen mir daneben um so eher als abgeleitetes Product, als sie von vornherein zu winzig zugeschnitten sind, um solche Kompositionen in ihrer natürlichen Entfaltung beherbergen zu können,[2]) — ein Missverhältniss, das seinerseits mit dem Zweck, für den er arbeitet, Ersatz für Miniaturen in Abschriften des religiösen Tractats, ihm von aussen her gegeben war, d. h. die freie Wahl des selbstständigen, aus eigenem Antrieb erfindenden, Künstlers ausschliesst.

Indess, das Beispiel aus dem Stecherwerk des Meisters E. S., von dem hier zunächst die Rede war, ist ja nur Eins, umfasst nur eine Folge von elf Blättern, gegen mehr als dreihundert des Gesammtœuvre. Sie wurde auch nur herausgegriffen, weil sich hier ein concreter Inhalt darbot, einer von jenen beweisbaren Fällen gegeben schien, auf die wir die bequeme Hypothese vom niederländischen Einfluss einschränken. Das Problem aber greift nach meiner Ansicht weiter, auch in das sonstige reiche Stecherwerk hinüber, und zwar zunächst auf alle dem Stilcharakter nach dem Cyklus zur Sterbenskunst verwandten Gruppen, die sein Biograph der umliegenden Periode seiner Thätigkeit zuschreiben würde. Das hat auch Lehrs meinen kurzen Andeutungen bestimmt genug entnommen, wenn er meinen Zweifel an der Originalerfindung verdonnert. Und trotzdem zeiht er mich eines Cirkelschlusses! In solchem logischen Kreislauf bewegt sich nur, wer den Stil des Meisters E. S. für eine geschlossene Grösse nimmt und mit dem abstracten Begriff operirt, während wir es mit einem historisch gewordenen Complex variabler Eigenschaften zu thun haben und mit dem starken Unterschiede zwischen einer selbstgeprägten und einer anderwärts angeeigneten Formensprache.

Für die Feuerprobe des bisher unzulänglich begründeten, nur im engsten Kreis der Stecherzunft bewährten Erfahrungssatzes von der Originalität des Meisters E. S. ist das Verhältniss seiner Stichfolge zum Blockbuch der Weigeliana doch nur ein Spezialfall, der höchstens als Pars pro toto verwerthet werden könnte. Vielleicht ist die bisherige Frage, welches

[2]) Lehrs lässt in seinem Beitrag einen Holzschnitt des Blockbuches auf die Grösse der Stiche herabmindern; es wäre doch lehrreich, auch die Gegenprobe zu leisten, die Formensprache des Stechers zu prüfen, wie sie sich im Massstab der Blockbuchblätter ausnähme.

von Beiden das Original, welches Copie sei, überhaupt falsch gestellt. Nach den neuesten Beiträgen und Zugeständnissen wird der Begriff Copie schon von dem der Bearbeitung so vielfach durchsetzt, dass die Prioritätsfrage als Alternative ins Schwanken kommt. Aus diesen Erwägungen heraus habe ich am Schluss meines Vortrages nochmals die Möglichkeit betont, die schon aus meiner ganzen Behandlung der Sachlage hervorleuchten musste: „die Möglichkeit einer selbstständigen Gestalt, als Folge von Zeichnungen oder von Miniaturen, seien sie monochrom, Clair-obscurs, mit Schraffirung oder mehrfarbig ausgeführt, und andererseits die inhaltliche Abhängigkeit von früheren Bildern der Sterbenskunst." Diese Möglichkeit hat dann auch Kämmerer aufgegriffen, wenn er eine Bilderhandschrift des XV. Jahrhunderts etwa als gemeinsame Quelle des xylographischen Werkes der Weigeliana wie der Stichfolge des E. S. denken will. Wie weit sich diese Hypothese durchführen und aufrecht erhalten lässt, wird uns ja wohl ruhigere Abwägung des Für und Wider herausarbeiten. Ich lasse diese Revision der Acten hier möglichst bei Seite, zumal da Lehrs in seiner absprechenden Weise eine Verständigung mit dem „Hochschulmeister" nicht zu wollen erklärt.

Die eigentlich entscheidenden Instanzen liegen aber nicht in Kleinigkeiten und ikonographischen Variationen, die sich theilweise schon mit der Wahl des Formates ergaben, theilweise so oder so erklären lassen, sondern dort, wo die Charakteristik des Stiles vorher überhaupt noch kaum eingesetzt, geschweige denn ernstlich nachgefasst hatte: in der Raumbildung und in der Compositionsweise.

Deshalb musste die künstlerische Ueberlegenheit des Blockbuches vor allen Dingen ins Auge gefasst werden. Diese Factoren des Kunstvermögens in erster Linie klarzulegen und festzustellen war mein Hauptanliegen, und muss es bei dem gegenwärtigen Stand der Verhandlungen zu meinem Befremden noch heute ebenso sein, als wäre mein Aufsatz ungelesen geblieben. Man verwirft nur im Allgemeinen die kunstgeschichtliche Betrachtungsweise, um sich mit diesem Verdict der unbequemen Auseinandersetzung sachlicher Art zu überheben. Was habe ich denn eigentlich mit dem Blockbuch gethan? Nichts Anderes, als eine Methode angewendet, die ich in eingehender Beschäftigung mit der Kunst des XV. Jahrhunderts auszubilden genöthigt war. Freilich, wer mein literarisches Sündenregister allein befragt, ohne sich um Lehrthätigkeit an Universitäten zu kümmern, der wird nur eine Reihe italienischer Quattrocentisten finden, von Rafael's Anfängen zurück über Pinturicchio und Perugino, zu Giovanni Santi und Melozzo da Forli. Ein Buch über diesen Letztgenannten „che in prospettiva ha steso tanto il passo", wie Rafael's Vater rühmt, würde unmöglich geblieben sein, ohne diese „museumsferne Methodik", die nur in Kirchen und Palästen, nicht mit dem „Wortgepränge gelehrter Rede, bei dem man sich Alles oder Garnichts denken mag", sondern nur mit naturwissenschaftlich nüchterner Beobachtung der Grundlagen des Wissens und Könnens bei jedem solchen

Künstler erreicht werden konnte. Dass dies Buch unter den Händen eines anderen, sei es nur literarisch vorgebildeten Kunsthistorikers besonders hochmüthiger Schule, oder sei es nur kabinetsmässig geübten Kenners anders ausgefallen wäre, — kein Zweifel. Aber einsichtigere Museumsgelehrte haben sich seither solchen Gesichtspunkten nicht mehr verschlossen. Hugo v. Tschudi z. B. hat sie auf die alten Niederländer, wie v. Eyck und seinen Meister von Flémalle, angewendet, und ist im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen gerade mit Hülfe dieses Prüfsteines für die Grundlagen ihrer Kunst doch wohl zu höchst anerkennenswerthen Ergebnissen gelangt. Oder sollte dies den kritischen Lesern des Repertoriums ebenso entgangen sein wie Lehrs? Damit ständen wir schon vor den Thüren der deutschen Kunst im XV. Jahrhundert. Aber noch keineswegs im Innern ihres eigenen Hauses, hör' ich sagen. Wenn nun wiederholte Durcharbeitung ihrer Geschichte für den akademischen Unterricht, wie ich ihn zu betreiben pflege, die Ueberzeugung gezeitigt hätte, dass diese practischen Handhaben zur Unterscheidung der Geister auch hier sich trefflich bewähren? Wenn ich andererseits die Erklärung der deutschen Kunst des XV. Jahrhunderts nur durch die Kenntniss des mittelalterlichen Erbes gewinnen zu können glaubte, das unseren Altvätern so lange noch in Fleisch und Blut sich geltend machte, als die niederländische Kunst auf der einen, die italienische auf der anderen Seite schon mit mächtiger Expansionskraft auf sie eindrangen? Wenn ich dies mittelalterliche Erbe zurückverfolgt hätte bis in die Anfänge der Gothik in Deutschland, wo noch spätromanische Sculptur sich mit dem französischen Bausystem verband, und etwa Compositionsgesetze, die sich aus diesem Bündniss ergaben, an einem Beispiel wie die goldene Pforte in Freiberg nachgewiesen? Die Verwandtschaft mit der deutschen Poesie jener Zeit war ja wohl bekannt genug, aber die Analogie der bildenden Künste, wie es scheinen will, mit der Ueberlegenheit über Schnaase längst wieder vergessen. Wenn ich endlich vor zehn Jahren bereits diese gothischen Gesetze selbst in Italien aufgezeigt, wo man sie so wenig sucht, ganz beiläufig in der Reliefkunst des Andrea Pisano, und neuerdings wieder, am selben Tage, wo ich den Vortrag über Meister E. S. und das Blockbuch hielt, eine Abhandlung über die Compositionsgesetze an Ghiberti's erster Broncethür des Baptisteriums zu Florenz vorgelegt habe, in der das Fortleben dieser gothischen Tradition für die ersten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts selbst in Italien sichergestellt worden ist? — Dann muss es doch wohl einen Haken haben, wenn ich die Compositionen des Cyklus „Ars moriendi“, wie sie im Blockbuch der Weigeliana vorliegen, mit der Kunstlehre der französischen Gothik in Beziehung setze, und auf den Zusammenhang der südlichen Niederlande und Burgund's mit dieser Quelle mittelalterlicher Kunst auch in den Tagen der Frührenaissance zurückweise? Wenn ich im Verfolg dieser Fäden gelernt habe, Rogier van der Weyden als den Hauptträger solcher Schulregeln und der zugehörigen Formensprache, ja als das Mittelglied zwischen den niederländischen Malern und

dem nordfranzösischen Stil anzusehen, so dürften meine Herren Fachgenossen annehmen, dass ich noch etwas in petto habe. Jedenfalls zeigt das Geschrei der Widersacher, dass es glücklicher Weise mehr Dinge in der Kunstgeschichte giebt, als die Hüter unserer Kupferstichsammlungen in ihrer Ecke sich träumen lassen. Wenn sie meinen, die Fortschritte perspectivischer Raumdarstellung als Nebensache abthun zu können, die der eine Künstler sich einübe, der andere daneben ausser Acht lassen dürfe, ohne hinter dem grossen Zug der Entwickelung zurückzubleiben, so sollten doch die Ueberzeugungen alter Meister wie Lionardo und Dürer, oder moderner Künstler wie Klinger und Hildebrand, sie eines Bessern belehren. Vom Unterschied psychologischer Wirkung auf den Betrachter darf man ihnen freilich nicht reden!

Wenn ich dagegen von eingestreuten Schriftbändern der Blockbuchbilder gemeint habe, sie durchschnitten diese Compositionen nirgends in einer dem Geschmack der Entstehungszeit widersprechenden Weise, so übertragen Lehrs und Kämmerer weit eher „moderne Kunstanschauungen“ auf die Xylographie des XV. Jahrhunderts, indem sie solcher wohlbekannten Decorationslust gegenüber die Anforderung an Klarheit der Bilder und Deutlichkeit jeder Figur erheben, Ansprüche, die sie aus ihrer Schule des neunzehnten Jahrhunderts, wenn nicht aus der Antike, mindestens aus der italienischen Hochrenaissance mitbringen und wie etwas Selbstverständliches anwenden.

Die stärkste Uebertragung moderner Auffassungen vom Standpunkt unseres ausgebildeten Individualismus steckt aber in Lehrs' Theorie von absoluter Originalität. Gegen diesen abstracten Begriff und seine Verwendbarkeit für die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, selbst in Italien, habe ich schon in meinen Erstlingsversuchen gegen Lermolieff Einspruch erheben müssen. Bei uns in Deutschland kann aus allbekannten kulturgeschichtlichen Gründen solch ein Glaubensartikel erst recht nur hinderlich werden oder unser Verständniss der guten alten Stecher und Holzschneider vollends erschweren. Wenn es sich den damaligen Bilderfabrikanten gegenüber schon empfiehlt, mit dieser Vorstellung von Originalität gänzlich aufzuräumen, so dürfte in den Uebergangsregionen zu freier schöpferischer Thätigkeit wie bei einem Goldschmiede, der sich zum Stecher entwickelt, wenigstens Vorsicht geboten sein. Das heisst, der Nachweis, wie weit die eigene Kraft wirklich anerkannt werden müsse, gehört für den Meister E. S. zu den wichtigsten ebenso, wie vielleicht zu den schwierigsten Aufgaben seines Biographen, die noch ausstehen. Eine mustergültige Facsimile-Publication sämmtlicher Stiche ist dazu durchaus erforderlich. Auch die englischen Collotypes scheinen sehr ungleich ausgefallen und lassen unser Auge an wichtigen Punkten im Stich.

Ueberall aber muss der Zusammenhang der Kupferstiche und Holzschnitte jener Zeit mit dem Gesammtgebiet der Zeichnung und Malerei aufrecht erhalten bleiben. Einseitiges Ausgehen der Betrachtung von den Kunstdrucken allein führt immer zu Fehlschlüssen. Lehrs glaubt z. B.

viel zu schnell, dass Kupferstiche selbst in geschriebenen Gebetbüchern einfach vom Zeichner oder Maler der Illustrationen copirt worden seien. In seiner Veröffentlichung der Stiche des sogenannten Meisters der Liebesgärten erklärt er (1893), die genaue Vergleichung der Zeichnungen dreier Handschriften (ein Gebetbuch 21, 696 in Brüssel, ein entsprechendes im Musée Plantin in Antwerpen und der „Miroir de la Salvation Humaine", 1448 für Philipp von Burgund geschrieben) ergebe, dass die Passionsscenen darin Copien nach den Stichen seines Meisters der Liebesgärten seien. Nun aber hat W. Vogelsang (Holländische Miniaturen des spätern Mittelalters, Strassburg 1899) das Brüsseler Gebetbuch auf Grund der Heiligen und des Dialekts für Holland in Anspruch genommen, die zweite Handschrift in Antwerpen ist dem verwandt, und das Vorkommen der gleichen Passionsdarstellungen in mehreren Exemplaren dieser holländischen Gebetbuchgruppe macht es zunächst schon unwahrscheinlich, dass sie alle nach Stichen des Liebesgartenmeisters copirt seien (R. Kautzsch, Beilage z. Allg. Ztg. München 11. Jan. 1900). So drängt sich, selbst wenn die dritte Handschrift von 1448 als Copie nach den Stichen übrig bleibt, die weitere Frage auf, ob nicht der Stecher selbst seine Compositionen schon irgend woher als Handschriften-Illustrationen überkommen, und wie weit er solchen Vorlagen gegenüber etwa selbständiges Künstlerthum bewährt habe?

So verlohnt es sich gewiss auch, hinter die vorliegenden Holzschnitte des Blockbuches „Ars moriendi" aus der Weigeliana zurückzugehen, und uns wenigstens die verschiedenen Stadien vorzustellen, die seine Bestandtheile durchzumachen hatten, bevor die Bucheinheit fertig ward, die jetzt als einzig nachweisbare Existenzform erhalten ist. Es macht auf mich keinen Eindruck, wenn noch soviel unanfechtbare Autoritäten für Geschichte der graphischen Kunst versichern, dass keine andere Form des Blockbuches als diese vorhanden sei: mit dem Bild auf der einen und dem Text auf der andern Seite. Die kunsthistorische Methode verlangt, auch diesen empirischen Thatbestand der genetischen Betrachtung zu unterziehen. Das ist der Zweck meiner Fiction eines Blockbuches ohne Text, sei es auch nur in dem einen Probe-Exemplar der Bilder, das dem Gutachten des künstlerischen Leiters der Officin vorgelegt ward. Damit scheiden wir die Schrifttafeln aus, als nicht zur Bildkunst gehörigen Bestandtheil. Ihr Text rührt von einem theologisch gebildeten Schriftsteller her und geht uns in diesem xylographischen Zustand nichts mehr an, sondern nur geistig wegen des Inhalts, der auch für die Erfindung der Bilder zu Rath gezogen wurde. Wie weit der Künstler diesen Inhalt illustrirt, wie weit er sich an die poetischen Motive gebunden, wie weit diese hinter seiner Rücksicht auf simultane Veranschaulichung zurückstehen mussten, ist ein andres wichtiges Capitel, das den Zusammenhang der graphischen Kunst mit den Hausgesetzen der Dichtung, der successiven Wirkung durch das Wort und die geistige Vorstellung zu erörtern hätte. Für die Erforscher der graphischen Kunst gewiss unerlässliche Pflicht.

Eins hat der religiöse Tractat ja sicher dem Zeichner an die Hand gegeben: die grundlegende Disposition seines Cyklus. Es sind 5 Paare correspondirender Glieder und ein Schlussstück für die ganze Reihe. Diese Composition ist der Poesie jener Perioden durchaus geläufig, wie der scholastischen Schulung der Theologen mit ihrer Disputationsgewohnheit nur allzu vertraut. Auf jede Versuchung durch die Teufel folgt immer eine Rettung aus der gestellten Falle durch die Engel, nach dem fünften Paar des Wider und Für das selige Ende des gequälten Todescandidaten. Das Schema der Composition lässt sich demnach so versinnlichen, wie die Cust'sche Publication die Tafeln benennt:

I^a—I^b, II^a—II^b, III^a—III^b, IV^a—IV^b, V^a—V^b, VI — oder besser untereinander gestellt.

Dabei aber kommt die sinnliche Anschauung der Bilder nicht zu ihrem Recht, und eben diese muss uns interessiren. Wie versucht der Maler die poetische Disposition des Inhalts durch ein bildliches Aequivalent wiederzugeben, um auf den Beschauer seines Cyklus ebenso zu wirken, wie der Geistliche auf sein Beichtkind? Diese Zahlenreihe giebt allein die Exponenten zu der durchlaufenden Grösse, die nur im letzten Falle sich umkehrt. In den fünf Paaren bleibt der Grundstock der Composition immer derselbe, nur im Schlussact dreht sich die ganze Anordnung im Gegensinne um. Also richtiger:

$$\begin{array}{c} A^{1a} \\ A^{1b} \\ \hline A^{2a} \\ A^{2b} \\ \hline A^{3a} \\ A^{3b} \\ \hline A^{4a} \\ A^{4b} \\ \hline A^{5a} \\ A^{5b} \\ \hline \overset{6}{\forall} \\ \infty \end{array}$$

Diesen Thatbestand habe nicht ich „ausgeklügelt" wie Lehrs sich ausdrückt, sondern nur blosgelegt, damit man sich vorstelle, wie das aussah, was nur dem Bildkünstler und nicht dem Schriftxylographen verdankt wird. „Kann es eine gesuchtere Erklärung geben" meint der Museumsbeamte mit seinen Scheuklappen an beiden Augen.

Lehrs will eben in dem „Künstler" des Blockbuches nur einen „Xylographen" sehen, dem man die verbesserte Copie der Kupferstichfolge des Meisters E. S. beimessen könnte. Ich sehe erstens eine Mehrzahl von Xylographen und dahinter erst den eigentlichen Künstler, der ihnen die Vorlagen geliefert hat.

Die Bildtafeln des Blockbuches füllen die ganzen Blattseiten; sie

ordnen sich also nicht dem daneben fortlaufenden Text ein oder vermitteln sich gar durch Initialornamentik, Randleisten und sonstige Uebergangsstadien zwischen Decoration und Bild, mit dem Text zur Veranschaulichung seines Inhaltes oder zur Belebung seines typographischen Eindrucks, wie es bei der Illustration im eigentlichen Sinne der Fall ist, — sondern sie erscheinen frei, ausserhalb, ja im Gegensatz zur Textseite. Sie bilden für sich einen selbständigen Cyklus, der auch ohne Text allein bestehen könnte, und sind als solcher aus der Hand des Zeichners hervorgegangen. Damit charakterisirt sich das Verhältniss des hier waltenden Künstlers zur graphischen Kunst in bemerkenswerther Bestimmtheit. Es zeigt uns ein gewisses Stadium der Verbindung, wo die Selbständigkeit des Malers stärker vorwaltet als in der weitern Entwicklung der Illustration. Die lockere Beziehung des Bildkünstlers zur xylographischen Officin ist wichtig für die chronologische Bestimmtheit der Entstehungszeit des Blockbuches, wie für den Versuch zur Bestimmung des Meisters, der die Vorlagen geliefert hat. Deshalb durfte ohne Weiteres daran erinnert werden, dass in der niederländischen Malerei auch sonst analoge Disposition eines Darstellungskreises für die Zwecke der „Raumkunst“ (Max Klinger) vorkommt, die solche Cyklen zur packenden Veranschaulichung eines Ideengehaltes braucht, welcher der Bestimmung des Raumes selber entnommen ist, also der Aufgabe der graphischen Kunst (Griffelkunst), von der wir im Tractat Ars Moriendi ausgegangen, durchaus verwandt ist. Wir finden solche paarweis zusammengehörige Gerechtigkeitsbilder im Rathhaussaal zu Brüssel von Rogier v. d. Weyden (seit 1436), in Löwen von Dirk Bouts (seit 1468), in Brügge von Gerard David (1488—98), mehr oder minder vollendete Cyklen. In Brüssel waren es sechs solche Scenen, von denen wir Nachricht haben, vier aus dem Leben des Kaisers Trajan, zwei aus der Legende des Grafen Erkenbald de Burban. In Löwen scheint auch das Schlussbild des beabsichtigten Cyklus, das Jüngste Gericht, für das Programm bezeichnend, fest zu stehen. Und in Kalkar sehen wir in dem einzigen Stücke (1505—1508) gar den Wettstreit eines Teufels als Versucher und eines Engels als Ermahner um die Seele des Zeugen vorgeführt, der einen Eid zu leisten vor dem versammelten Gerichte steht. Nicht dieser Anklang an die Scenen am Sterbebett ist die Hauptsache, sondern die Aufreihung von Bilderpaaren, die ihrerseits enger zusammengehören, wie Ursache und Wirkung, Grund und Folge, — und ihre Zusammenfassung unter den gemeinsamen höheren Gesichtspunkt, hier der Idee der Gerechtigkeit, die im Tribunal der weltlichen Richter waltet, oder als Ausfluss der Gottheit selbst, im letzten Gericht, geschildert wird. Die nämliche Compositionsweise wirkt sogar nach in grossen Triptychen oder gar einheitlichem Tafelbilde, wie in Memling's Johannesaltar und in Rogiers Darstellung der sieben Sakramente im Kapellenkranz um die plastisch gedachte Kreuzgruppe in der Mitte. Die Reihe der Scenen kann nur nacheinander abgelesen werden und fasst sich zusammen unter der Dominante im Centrum. Das ist mittelalterliche Architektonik und Poetik, nicht moderne Aesthetik oder Kunstphilosophie.

Wir haben darnach volle Berechtigung, auch den Künstler, der den Bildercyklus zum Blockbuch erfunden hat, unter den Malern von schöpferischer Kraft und bewährtem Geist zu suchen. Es bleibt sogar, da er mit dem xylographischen Ganzen, wie es vorliegt, nur wenig zu schaffen hat, die Möglichkeit offen, dass er die Uebertragung seiner Vorlagen auf die Holztafeln wieder einem andern bei ihm geschulten Zeichner überlassen, der sich den Bedingungen der Xylographie näher anschloss, während er selbst nur Skizzen, mehr oder minder ausgeführt, etwa in Clairobscur geliefert hatte, und auch diese vielleicht, da der Schauplatz sich immer wiederholte, verschieden weit vollendet. Der Xylograph aber, oder richtiger deren Mehrere, versuchen es mit ihren ungleich geschulten und an die Feinheiten einer ganz individuellen Formensprache noch sichtlich nicht ausreichend gewöhnten Händen, die Schöpfungen eines Künstlers wiederzugeben, der einer ganz bestimmten Richtung angehörend, einerseits das Erbtheil der französischen Gothik verwerthet, andrerseits aber ein so leidenschaftliches persönliches Empfinden, eine so charakteristische Auffassung der religiösen Dinge wie des bürgerlichen Lebens offenbart, dass wir darnach trachten müssen, ihn auch mit einem persönlichen Namen zu bezeichnen. Ich habe es gewagt, diesen Namen auszusprechen, nicht als Nachbeter Passavants, mit dem man zuweilen lieber irren möchte, als mit andern sich im Besitz der Wahrheit anerkannt sehen, nicht als stehen gebliebener Anhänger einer veralteten Hypothese, sondern aus eigenster Ueberzeugung. Ich mache mich anheischig, ihn auch von einem Nachbarn, mit dem man ihn lange genug verwechselt hat, dem Meister von Flémalle scharf zu unterscheiden und habe ihn vollbewusst nicht damit zusammengewürfelt. Brabant — Brüssel — Rogier sind meine Etappen, die ich auch rückwärts nur nach einander wieder preisgeben könnte, wie ich sie für mich erobert, Schritt für Schritt weichend, wenn es ernstlich versucht würde, mich eines Bessern zu belehren. Bis jetzt ist dafür nichts beigebracht worden.

Bis dahin sind meine sämmtlichen Opponenten meiner Stellung zur Sachlage überhaupt nicht gerecht geworden, weil sie das soeben ausgeführte Verhältniss des Erfinders zur xylographischen Ausführung ganz ausser Betracht lassen. In Folge dessen verlangen sie den Identitätsbeweis, wenigstens in dem ihnen geläufigsten Punkt, der Typenvergleichung, zu sehen. Habe ich irgendwo behauptet, Rogier sei der Xylograph, den Lehrs als Künstler anspricht? Habe ich auch nur behauptet, Rogier habe die Compositionen fix und fertig auf den Holzstock gerissen? Das ist ein Unterschied, allermindestens so gross, wie zwischen der Originalzeichnung zum Titelblatt der Schedel'schen Weltchronik, das Sidney Colvin publicirt hat, und dem Holzschnitt des Koburger'schen Druckes, — mindestens ebenso gross, denn das ist eine weit entwickeltere Stufe der Zusammenarbeit in einer Werkstatt, auf ein gemeinsames Ziel. Das ist ausserdem in Nürnberg, in Deutschland, und nicht in Brabant, in Brüssel.

Damit ist auch schon gestanden, was ich von Henry Thode's Ver-

such halte, das Blockbuch der Weigeliana als eine Nürnberger Schöpfung zu erweisen (XXII. 5). Auf ihn passt eher der seltsame Vorwurf von Lehrs, ich suche „das Thema auf ein geschichtsphilosophisches Gebiet hinüber zu spielen“. Denn während ein Freund derartiger Betrachtung in meinem Aufsatz über Meister E. S. und das Blockbuch ganz vergebens nach solchen Anwandlungen suchen würde, setzt Henry Thode wenigstens mit einer kulturhistorischen Argumentation ein, die einigermassen an Geschichtsconstruction Hegelschen Angedenkens streift und dem Rechenexempel nothwendiger Evolution in unsrer deutschen Vergangenheit, das die modernste Geschichtswissenschaft gelegentlich zum Besten giebt, vergleichbar wäre. Thode's Argumentation verläuft ungefähr so: Rogier = vornehm; Nürnberg = bürgerlich. Das Blockbuch bürgerlich, also nicht Rogier's Eigenthum, sondern Nürnberg's. Mir scheint ein solcher Syllogismenzauber mit Antithesen, die sich doch nur begrifflich einander ausschliessen, thatsächlich aber stets nur relative Geltung beanspruchen können, sollte auch bei einer „ersten allgemeinen Betrachtung“ ausser Spiel bleiben, — vor allen Dingen, so lange wir über die formalen Eigenschaften und die sonstigen Grundlagen des Kunstvermögens auf beiden Seiten noch keine Verständigung erzielt haben.

Seltsam genug, — war mein erster Eindruck von Thode's romantischem Versuche —, dass diese Erkenntniss „Deutsche Eigenart, Nürnbergisch!“ dem Verfasser eines Buches über die „Malerschule von Nürnberg“ nicht schon damals (1891) aufgegangen, als er mit der Herausarbeitung einer Künstlerpersönlichkeit wie Hans Pleydenwurf so intensiv beschäftigt war. Grade während eines so intimen, subjectiv gesteigerten Verkehrs pflegt man zu hellseherischem Scharfblick zu gelangen, den andere Beschäftigung darnach wieder abstumpfen mag. Und die Weigelsche Ausgabe von 1881 lag doch vor, trefflich genug, die characteristischen Merkmale zu beobachten. Mir ist, wie gesagt, grade aus eingehenden Vorlesungen über niederländische und deutsche Kunst des XV. Jahrhunderts, im Verfolg des Uebergangs von Gothik zur Renaissance (Breslau und Leipzig) die entgegengesetzte Ueberzeugung erwachsen: nicht deutsch, sondern niederländisch! Schade, aber wahr. Und die Publication von Cust traf gerade in Leipzig ein, als ich vor Nürnberg und Pleydenwurf, beim Meister E. S. und Schongauer stand. Der Gedanke musste sich regen: sollte das xylographische Werk nicht auch in diesen Umkreis gehören? Jemehr ich aber Schongauer mit Rogier, und Pleydenwurf mit Rogier zu vergleichen wiederholte, daneben einen gewissenhaften Pionier wie Friedrich Herlin so unfähig fand, sich wirklich anzueignen und wieder frei nachzuschaffen, was er zu lernen so eifrig versucht, — desto bestimmter ergab sich: von den Nürnbergern ist keiner im Stande gewesen so etwas zu leisten. Schon die Formensprache Pleydenwurf's verräth überall die Merkmale des Abgeleiteten und Gemischten, seine Erfindung überall die Unfreiheit und Befangenheit, der die plastische und architektonische Grundlage gothischer Bauhütten abgeht, selbst in dem Meister-

werk der Kreuzabnahme aus Breslau, deren grosse Eigenschaften ich vollauf anerkennen, ja bewundern kann. Und wer ausser ihm sollte es sonst gewesen sein? Weshalb hüllt sich auch Thode in Schweigen, wo es die Person zu wählen gilt?

Aus der nachträglichen Bekanntschaft der Wohlgemut'schen Werkstatt mit dem Blockbuch „Ars moriendi“ und vollends aus dessen Wirkung auf Dürer den Schluss abzuleiten, dieses xylographische Werk müsse eine Nürnberger Schöpfung gewesen sein, das geht doch wohl nicht an. Dann müssten noch manche andere Dinge, die bei Koburger'schen Prachtausgaben, wie Schatzbehalter und Weltchronik verwerthet worden, ebenso nothwendig Nürnbergischer Herkunft sein. Wie aber kann sich jemand über Anklänge an die Typen des Ars moriendi wundern, wenn die Kunst Pleydenwurf's aus derselben Quelle abgeleitet werden muss, aus der die Schongauers und des Meister E. S. geschöpft haben soll?

Wenn diese Quelle aber bei Rogier van der Weyden zu suchen ist, so ist die volksthümlichere Tonart in solchem Andachtsbuch für den Weltgeistlichen, den Beichtvater oder den lateinkundigen Laien auch kein Einwand. Die Gemälde, die wir von Rogier besitzen, sind fast ausnahmslos feierliche Kirchenbilder; aber auch sie bezeugen, wie viel er im bürgerlichen Leben seiner Stadt beobachtet hat, wie er neben den ergreifenden Aeusserungen des Schmerzes ebenso die characteristischen Züge des Bürgerstolzes und die conventionellen Gebärden der Andacht in Sonntagskleidern zu schildern weiss. Eins aber geht durch alle seine Darstellungen: die beweglichen Figuren bleiben gleichsam im Vollzuge einer Bewegung stecken, als ob die innere Erregung sie lähme. Die etwas eckige Gelenkigkeit seiner scharfgeschnittenen Körper ist also etwas Anderes als ein fliessender Strom des Geschehens selber. Doch genug, ich will darauf nicht abermals eingehen. Mit dem Wechsel der Tonart, deren ein so überlegener Kopf ohne Weiteres fähig erachtet werden darf, ergiebt sich von selbst auch ein Wechsel des Costüms. Wer wird denn erwarten, dass er die Leute in der Krankenstube ebenso sonntäglich anziehen müsse wie in der Kathedrale, wie bei Kindtaufe, Firmelung und Hochzeit? — dass er die Heiligen des Himmels, die am Sterbebett erscheinen, genau in derselben Tracht auftreten lasse, wie in der Kreuzgruppe des grossen Sacramentsaltares? — Wo haben wir Gelegenheit eine grössere Schaar von weiblichen Personen, Märtyrinnen und Himmelsbräuten, von seiner Wahl zu beobachten, wie hier unter den Nothhelfern, wo schon die Zahl zur Abwechselung drängt, wohl gar in Köpfen allein!

Damit stehen auch die Bedenken der Costümkunde gegen den niederländischen Ursprung des Blockbuches in Zusammenhang. So soll eine bestimmte Haartracht nur in Deutschland vorkommen. Aber wenn sie sich nur in Rogier's hochkirchlichen Gemälden nicht findet, wohl dagegen bei Memling? Wie anders schon die Stifterin auf dem Brüsseler Triptychon, wo Meister Hans soeben erst aus Rogier herauswächst. Will sich zu der kunsthistorischen Schrulle, die eine Zeit lang alles Gute auf Mainz

localisirt, eine costümgeschichtliche gesellen, von einer Kleidersperre zwischen Deutschland und den Niederlanden, um dann Memling allein das Privilegium, seinen Bestellern in Brügge auch deutsche Costüme bieten zu dürfen, und ein ganzes Magazin voll solcher Ausnahmefrisuren anzudichten? Vorschnelle Generalisationen werden schon durch eine einzige Ausnahme hinfällig genug. Und wie denkt man sich die Aufrechterhaltung dieser Trachtengeographie? Nehmen die wandernden Gesellen nicht ihre Sonntagsanzüge mit auf die Fahrt in die Fremde und bringen andere Prunkstücke heim von der Jagd nach dem Glücke? Sollten sie ohne Einfluss geblieben sein auf des Meister's Töchterlein oder die fromme Bürgersfrau, die sich malen liess, ihr Haar lieber so statt so zu ordnen? Gilt diesseits der Alpen nicht, was Vasari noch von Perugino's zierlichem Kopfputz der Madonna und Heiligen zu erzählen weiss? Sollten wir nicht überhaupt hinter die empirischen Thatsachen der Mode zurückzublicken versuchen in das Leben, und fragen, wie sie entstanden: wer machte denn diesen angeblich streng nationalen Kleiderschnitt? — nur die Schneider und Kleidermacher für sich allein, wie Museumsbeamte die Originalität, oder hatten auch die Künstler mit ihrem Geschmack die Hand im Spiele, und gab es auch damals Faschingslaune und Nachahmungstrieb?

Aber auch angenommen, diese Dinge würden exacter und zuverlässiger bewiesen als sie sind, so würde sich aus dem Ergebniss „bei Rogier nicht gemalt, wohl aber bei Memling“ — doch nur der Schluss ergeben, dass wir einen Schritt weiter vom Haupt der Schule zu seinem berühmten Schüler hinüber zu rücken hätten. Dann käme dieser am ehesten in seiner Frühzeit in Betracht, wo man ihn lange genug mit Rogier selber verwechselt, wo er wohl gar als bedeutendster Gehilfe die Compositionen, die der Meister entworfen, weiter ausgezeichnet und für Reproduction genauer festgestellt hätte. Gegen eine solche Modification meiner Ansicht würde ich, vorausgesetzt, dass sie sonst allseitig sichergestellt werden könnte, nichts einzuwenden haben; denn die Hauptsache, die ich verfochten, bliebe ja damit bestehen: dass das ganze Kunstvermögen, das in dem Blockbuch noch erkennbar ist, auf Rogier zurückweist und nur auf ihn.

Alle diese Möglichkeiten hängen aber mit der Forderung zusammen, die ich Thode wie Lehrs gegenüber betonen muss, dass wir Gemälde hier wie Holzschnitte oder Kupferstiche dort in Zeichnungen oder gar Entwürfe zurückzuübersetzen haben, um die Entstehungsgeschichte richtig zu erklären. Zwischen den ungleichmässigen Leistungen der Xylographen im Blockbuch und der feinsten Vollendung der Malerei Rogier's in seinen eigenhändigen Altartafeln kann es sich nicht um einen Identitätsbeweis handeln. Dagegen habe ich mich bemüht, auch chronologisch die Gruppe seiner Werke herauszuheben, die hier in Betracht kommt. Ob ihr ursprünglicher Bestimmungsort, wie Beaune und Florenz, oder ihr gegenwärtiger Aufbewahrungsort, wie Madrid und Antwerpen, von Dresden recht

„entlegen“ sind, wie Lehrs mir vorwirft, kann doch wohl nur vom Scheuklappenträger getadelt werden, zeigt aber dem zielbewussten Forscher, mit welchem Bedacht meine Auswahl getroffen ward. Die Figuren, die ich zum Vergleich heranziehe, sollen „bei einer Nachprüfung auch nicht die geringste Verwandtschaft mit der Ars moriendi zeigen.“ Ich weiss, ci vuol pazienza; vielleicht urtheilen mit der Zeit auch Augen, die keine E-S-Brille oder ein befreundetes Nürnberger Fabrikat tragen, auch anders als heute. Nach Kämmerer's Wunsch dürfte ich allerdings doch von Rogier und niederländischer Malerei nicht die Bohne verstehen, also wäre die Retourkutsche gefährlich: ich sei im Brabantismus befangen. Schon ein Blick auf eine in sich ungleiche Werkstattarbeit, wie Rogier sie 1455—59 für Cambray geliefert, belehrt uns wenigstens, welche Abwandlungen des Stils schon unter Aufsicht und Verantwortung des Meisters selber vor sich gehen konnten. Deshalb citirte ich wenigstens ein sogar im Klass. Bilderschatz zugängliches Stück, Clairobscur-Flügelbilder No. 362 (Madrid Prado) als solche Vergrösserung und gestehe hier weiter, dass ich auch die „Kreuzigung“ Kl. B. 691 nur als Copie beurtheile, die schon Gerard David näher liegt.

Nach alledem bleibt uns nichts übrig, als das Hauptgewicht der Untersuchung von den geläufigen Typenvergleichen weiter in das Innere der Kunst zu verlegen. Es handelt sich bei diesem Kunstvermögen des Meisters auch nicht allein um perspectivische Raumdarstellung, mit der man bei den Brüdern van Eyck durch unbeirrte Consequenz schon weiter gekommen wäre als Tschudi und Seeck zusammen genommen, nicht allein um plastisch scharfe Gestaltenbildung auf der andern Seite mit all ihren Besonderheiten, sondern noch um ein Drittes, das aus beiden Bestandtheilen gleichsam in gegenseitiger Durchdringung zu Stande kommt. Das haben unsere alten Akademiker seligen Angedenkens, auch in den Tagen eines Cornelius und Passavant, Composition genannt. Deshalb darf ich wohl, ohne deshalb von Geh. Cabinetsräthen geschuriegelt zu werden, von der Composition des Cyklus Ars moriendi reden, indem ich den Namen acceptire, aber auch hier etwas durchaus Künstlerisches, Greifbares und Bestimmbares denke, das eben aus gothischer Tradition und neuem Realismus im südlichen Theil der Niederlande ganz natürlich erwachsen ist, wie es nur in der Nachbarschaft Nordfrankreich's möglich war und am Hofe von Burgund wie in flandrischen Städten willkommener Ausdruck des eigenen Wesens ward, bei uns in Deutschland aber beim besten Willen aus heimischem Boden nicht in gleicher Complexion entspringen konnte. Weshalb denn nicht? Nun, da steckt in der That etwas Geheimes, wie es scheint ganz Verborgenes, freilich kein Arcanum der Geschichtsphilosophie, aber der Kunsttopographie und Künstlergeographie, das ich auf meinem zurückgebliebenen Standpunkt noch der Beachtung werth halte.

Es gilt gradezu, Rogier's Rolle in der Geschichte der niederländischen Malerei, den Beitrag, den er und kein Andrer geliefert, den Charakter seines Strebens, der ihn von allen Nachbarn bis auf Memling unter-

scheidet und durch diesen weiter verpflanzt wird, zu erfassen und herauszuarbeiten. Wer dazu nicht vorgebildet ist, sollte lieber auch keine populäre Biographie solcher Künstler unternehmen; denn des wohlfeilen Geschwätzes ist übergenug! Wenn Henry Thode sogar meint, „dass die nicht abzuläugnenden, im Perspectivischen und in den Typen hervortretenden Beziehungen der Holzschnitte des Blockbuchs zu Rogier's Werken nur ganz allgemeine seien, wie sie sich bei allen von des Brabanters Kunst beeinflussten Malern, auch den deutschen, finden“, — so bezeugt er damit leider ebenso, wie mit dem Zusammenwerfen Rogier's und des Flémaller's bei dieser Gelegenheit, wie wenig ihm Beobachtungen der constitutiven Faktoren gedeihen wollen, bei denen von kulturgeschichtlicher Sittenschilderung und romantischer Geschichtsphantasie noch nichts aufkommen kann. Ich hoffe, eine heranwachsende jüngere Generation werde noch etwas mehr lernen und allmählich im Stande sein, sich mit Beweisgründen, an deren Klarstellung ich fortgesetzt weiter arbeite, sich ernstlicher auseinanderzusetzen, als es einer andern Richtung der Fachgenossenschaft bisher möglich scheint.

Wenn der Spezialist des Meisters E. S. in Dresden den Vorwurf erhebt, „ich suche das Thema auf ein geschichtsphilosophisches und ästhetisches Gebiet hinüberzuspielen“, so weiss er nur allzu wohl, dass seinen Gesinnungsgenossen bei blosser Nennung dieser Schlagwörter, bei denen man sich nicht einmal ihres Sinnes bewusst zu zeigen braucht, schon die Haut kriecht. Das heisst, es wird statt ehrlicher Gegengründe auch Gespensterfurcht aufgeboten, um die frommen Leser des Repertoriums abzuschrecken, sich mit mir selber einzulassen, — wie schlimme Wärterinnen den Kindern von dem bösen Buhmann erzählen. Und solche Ammenmärchen sollen sie glauben, die kritischen Fachgenossen? Weiss doch der Nachbar so garnicht, was an der Universität Leipzig auf kunstgeschichtlichem Gebiet vorgehen möge, und stellt sichs nur in abstracto vor, wie es etwa vor zwanzig Jahren in Berlin ausgesehen, als er unter dem Eindruck des armseligen Gezänks die Antipathie der Museumsbeamten gegen die Kunsthistoriker an unsern Hochschulen eingesogen. Für mich ist diese Kluft nie dagewesen und heutzutage erst recht nicht vorhanden. Es erscheint mir sogar als unverantwortliche Gesinnung wider die gemeinsame Sache der Kunstwissenschaft, der wir alle dienen, wenn Lehrs und Kämmerer auch diese alberne Geschichte vom Spuk in Tegel wieder aufzuwärmen versuchen.

Einer der angesehensten französischen Kunstforscher schrieb mir gelegentlich einmal, vor Jahren schon: „Wie gut haben Sie es doch in Deutschland mit der Kunstgeschichte an Ihren Hochschulen! Durch den Lehrgang der Universität sind Sie veranlasst, den umfassenden Stoff in zusammengehörigen Abschnitten von Zeit zu Zeit wieder durchzuarbeiten und an sich zu erleben. Da gehen Ihnen die grossen Gesichtspunkte auf, die das Ganze organisiren. Wie anders wir, in unsern Verhältnissen hier zulande. Jeder studiert und forscht für sich auf engbegrenzter Strasse,

immer vorwärts, aber ohne Seitenblick auf den Anderes treibenden Nachbarn, ohne Ueberblick über das weite Gebiet im Ganzen. Ich beneide Sie von Herzen! Der Hader der Persönlichkeiten, die das Loos an einen Ort zusammenwürfelte, verfliegt; aber die Wirksamkeit verschiedenster Kräfte wirkt weiter und ist ja das Leben der Sache selbst.“

Leipzig, 18. Februar 1900.

Beschreibendes Verzeichniss der Buchillustrationen Lucas van Leyden's.

Von **Campbell Dodgson.**

Indem ich keinen Anspruch mache, die von Franz Dülberg (Repert. XXI, 36 ff.) veröffentlichten Entdeckungen über die Thätigkeit Lucas van Leyden's als Illustrator wesentlich vervollständigen zu können, glaube ich trotzdem der künftigen Forschung einen gewissen Dienst zu leisten, wenn ich die schon bekannten Holzschnitte mit genaueren Angaben der Masse und Befindungsorte katalogmässig aufzähle, und dabei hier und da eine von Dülberg übersehene Darstellung bezw. Ausgabe oder Copie einschalte. Alle im Text erwähnten Bücher und Holzschnitte sind mir persönlich zu Gesicht gekommen. Bei der grossen Seltenheit der meisten holländischen Drucke aus der Zeit 1500—1520 vermag ich selbstverständlich keine Gewähr für Vollständigkeit zu geben. Es lässt sich vielmehr die Existenz anderer Andachtsbüchlein vermuthen, welche die kleineren Holzschnitte unseres Meisters, namentlich aus der vierten, unten beschriebenen Folge enthalten dürften. So enthält z. B. schon 1511 der Stimulus divini amoris drei Nummern dieser Folge, darunter eine, welche in der weit grösseren Zahl der 1514 im Utrechter Missale erschienenen nicht einbegriffen ist. Im Hortulus Animae, 1515, sind wieder einige Nummern derselben Folge vorhanden, welche nicht im Missale erschienen und trotzdem ebenso abgenutzt aussehen wie die schon dort gedruckten Holzschnitte. Eine Untersuchung zehn anderer Drucke der Seversz'schen Offizin im Besitze des British Museum blieb allerdings ohne Erfolg.

A.

Bücherverzeichniss.

1. 1508. Breviarium insignis ecclesie Traiectensis . . . (in fine) . . . completum est in opido Leydensi per me Johannem seueri. Anno domini millesimo quingentesimo octavo vltimo die Martij. 4⁰. (Haarlem, Bischöfliches Museum.)

2. 1509. Libellus a magistro Petro / de. Riuo editus. quomodo / omnia in meliorē sunt ptē / interpretanda . . . . (in fine): Iste libellus impres-

sus est leydis per me Johannem / Seueri. Anno dñi M. cccccix / vicesima die martii. 4⁰. (London, British Museum).

3. 1511. Bonaventura. Dit boeck is gheheten / in den latijne Stimu / lus diuini amoris . . . . . . (am Ende): Hier eyndet dz boeck vandē prickel / der minnē. dat sinte Bonauētura die / waerdige heilige doctoer gemaect he / uet. Geprent in Hollāt toe Leydē Bi / my Jan Seuersz op dye Hoygraft / Int iaer ons heren vijftien hondert / ende xi. op den anderden dach na sin / te Bartholomeus dach / Lof god van al. 8⁰. (Haarlem, Bischöfliches Museum. London, British Museum.)

4. 1514. Missale ad verū cathedralis ecclesie Traie / ctensis ritū. . . . . Quod Joānes Seuerin' cal / chographus in opido Leidensi imprimebat. / Anno hūane salutis Millesimo q'ngētesimo / decimoquarto kalēdis Junij. Folio. (Haarlem, Bischöfliches Museum. Im Haag, Königliche Bibliothek, defect. Cambridge, Universitäts-Bibliothek, defect.[1])

5. 1515. Ortulus anime / deuotarū orationū floscu / lis varijs refertus. (In fine): Hortul' aie In Leydis / per Johannē seueri im- / p̄ss' finē capit añō dñi m / ccccc. xv. In vigilia Ma- / thei apli & euā Laus deo. 8⁰. (Im Haag, Königliche Bibliothek.)

6. 1517. Die cronycke van Hollandt Zeelandt / eñ Vrieslant. (Am Ende): Voleynt tot Leyden Bi mi Jan seuersz / den xviij dach in oestmaent. An. xv. c. en / xvij. 4⁰.

Zwei verschiedene Ausgaben mit demselben Titel und Kolophon:

a) Mit den beiden Holzschnitten von Lucas van Leyden, Fol. I. (Haarlem, Bischöfliches Museum. Berlin, Kupferstichkabinet u. s. w.)

b) Mit einem anonymen Holzschnitt an derselben Stelle: Christus und Maria beten für Seelen im Fegefeuer. (London, British Museum u. s. w.)

7. Ohne Jahr. Een deuote oeffeninge tot eenen yegeliken choor der Enghelen. Leyden, Jan Mathijszoon. 8⁰. (London, British Museum.)

8. 1528. De Bibel. Tgeheele Oude ende Nieuwe Testament. Antwerpen, Willem Vorsterman. A. T. 27. Oct., N. T. 28. Oct. 1528. Folio.

Es giebt zwei verschiedene Ausgaben des Alten Testaments mit demselben Datum:

a) Hat in l. 7 des Titels „griecsce". Auf der Rückseite des Titels ist kein Text. Im Kolophon, l. 3 „text", l. 7 „Vorsterman", l. 8 „eyndt op.", l. 10 „ghebuerte". (London, British Museum.)

b) Hat in l. 7 des Titels „griesce"; auf der Rückseite des Titels zwei Holzschnitte und Inhaltsverzeichniss der Bücher des A. T.,

---

[1]) Laut Weale, Catalogus Missalium, 1886, p. 204, sind defecte Exemplare auch in Utrecht und Brüssel vorhanden. Die Angabe dieses Bibliographen (p. 205), dass im Haag und in Haarlem eine von Jan Seversz 1516 gedruckte Ausgabe vorhanden sei, ist falsch; die betreffenden Bibliotheken besitzen nur die hier erwähnte Ausgabe von 1514.

an den entsprechenden Stellen des Kolophons „Text", „Vorstermā", „eynt op", „gheboorte". (London, British Museum, 2 Ex.)

9. 1529. Tgeheele Nieu Testament. (Am Ende): Gheprint Thantwerpen in die Cammer- / strate, in den gulden Eenhoren, Bi mi Wil- / lem Vorsterman, voleyndt op Sinte Mat / theus auont, den. xx. dach van Septē / ber, Int iaer nae die ghebuerte / ons salichmakers. M. / ccccc eñ. xxix. Folio. (London, British Museum, zusammengebunden mit der zweiten Ausgabe des A. T. 1528.)

10. 1531. Tnyeuvve Testament al geheel. (Am Ende): Gheprint Thantwerpen in die Cammer- / strate, in den gulden Eenhoren, Bi mi Wil-/ lem Vorsterman, Voleynt int iaer na / dye gebuerte ons salichmakers. M. ccccc. eñ. xxxi. Den / xx. dach van Junio. Folio. (London, British Museum, zusammengebunden mit der zweiten Ausgabe des A. T. 1528.)

11. 1532. Den Bibel. / Tgeheele Oude en- / de Nieuvve Testamēt. Antwerpen, W. Vorsterman. A. T. 14. Aug., N. T. 17. Aug. 1532. Folio. (London, British Museum.) In dieser Ausgabe enthält das Neue Testament allein einen Holzschnitt von L. v. L.

Anhang.

Inhalt der Bücher.

(Die Nummern der Holzschnitte sind die des folgenden Verzeichnisses.)

Buch No. 1 enthält Holzschnitt No. 2.
„ „ 2 „ „ „ 61.
„ „ 3 „ „ „ 28, 39, 42.
„ „ 4 „ „ „ 1—7, 13—27, 30—38, 40—43, 45—54.
„ „ 5 „ „ „ 14—19, 21—27, 29, 32—34, 39—45, 47—52, 55.
„ „ 6 „ „ „ 1, 3, 8, 11, 52, 53, 56—60.
„ „ 7 „ „ „ 11.
„ „ 8 „ „ „ 3, 5, 9, 10, 12, 17.
„ „ 9 „ „ „ 12.
„ „ 10 „ „ „ 12.
„ „ 11 „ „ „ 12.

B.

Verzeichniss der Holzschnitte.

1. Christus am Kreuz, zwischen Maria und Johannes. P. III. 9. 21.
   a) Erster Druck [270 : 174], auf Pergament, Rückseite eines nicht numerirten Blattes im Canon des Utrechter Missale, Leyden, Jan Seversz, 1514. Auf der Vorderseite stehen zwei Spalten Text von je zehn Zeilen:

links: Domine iesu xp̄e:	rèchts: demisti mundum:
. . . .	. . . .
ctam crucem tuā re-	igitur.

In der ersten Spalte ist der Buchstabe D roth gedruckt. In der Zweiten sind l. 6—9 roth, bis auf das letzte Wort (Te).

Exemplare des Buches im Haag und in Haarlem (Bischöfliches Museum). Der Holzschnitt allein als loses Blatt in Frankfurt a. M. (Städelsches Institut).

b) Zweiter Druck [249 : 178], auf Papier, der Holzstock unten verstümmelt, in beiden Ausgaben der Divisie-cronycke, Leyden, Jan Seversz, 1517, f. XXVIII. r. Holländischer Text auf der Rückseite. Exemplare des Buches sind nicht selten.

Copien. A. Im Original laufen zwei Striche links vom Kreuzstamme etwas herab gegen den Mantel der Maria, während eine beinahe gerade Linie das Kreuz rechts mit dem Mantel des Johannes verbindet. Die Copie hat an den entsprechenden Stellen: links, eine einfache Linie, welche schräg von links nach rechts, d. h. von Maria bis zum Kreuz, abläuft; rechts, eine Fortsetzung derselben Linie, immer schräg von links nach rechts bis zum Mantel des Johannes. An dessen rechter Hand ist der Daumen zwar richtig gezeichnet, doch nicht in derselben Stellung wie im Original: er liegt auf dem Zeigefinger, nicht unter demselben. Unten steht weder Kreuz noch Zierleiste, sondern ein leerer Raum liegt zwischen den Säulenbasen, wie zum Aufdrucken einer Inschrift bestimmt. Eine schwarze Einfassungslinie läuft ununterbrochen um die ganze Darstellung herum. Auf Papier, ohne Text [250 : 172]. Unbeschrieben. (Nürnberg, Germanisches Museum, ausgestellt.)

B. An den oben erwähnten Stellen sind gar keine Linien mehr. Die rechte Hand des Johannes ist verzeichnet, der Daumen ganz disproportionirt. Unten sind das Ornament und das Kreuz copirt; die untere Einfassung biegt sich gleichfalls in der Mitte nach oben, sodass das Kreuz ausserhalb derselben steht, wie im Original. Auf Papier, ohne Text [265 : 175]. Schon vom Verfasser dieses Verzeichnisses beschrieben, Repert. XXI. 289.[2]) (Berlin, K. K. London, British Museum.)

2. Der heilige Martin theilt seinen Mantel [175 : 160]. Unten das Monogramm des Holzschneiders (Jost de Negker?). Repert. XXI. 37 (mit verkleinerter Abbildung) und 377.

Titelholzschnitt a) des Breviarium Traiectense, 1508. (Haarlem, Bischöfliches Museum.)

b) des Missale Traiectense, 1514. (Haarlem, Bischöfliches Museum. Cambridge, Univ.-Bibl. Im defecten Exemplar im Haag, Kgl. Bibl., fehlt das betreffende Blatt.)

Als loses Blatt, in Berlin (K. K.) und Hamburg (Kunsthalle).

---

[2]) Meine Hypothese, diese Copie sei möglicherweise für eine spätere Ausgabe des Utrechter Missale bestimmt gewesen, hat sich nicht bestätigt. Die einzige in Betracht kommende Ausgabe: Antwerpen, Christoph Ruremond, 1527 Weale a. a. O. 205. Utrecht, Universitätsbibliothek) hat ein anderes Canonbild.

3—7. Erste Folge religiöser Darstellungen [im Durchschnitt 112 : 83 mm].

3. Die Geburt Christi. Maria kniet rechts mit gefalteten Händen, das vor ihr liegende Kind anbetend. Joseph steht hinter ihr, seinen Hut in Händen; links knieen zwei Engel und beten das Kind an. Im Hintergrunde stehen zwei Hirten hinter einer Mauer [112 : 83].

Missale, 1514. I. Th. f. 10 r.
Cronycke, 1517. f. 26 v.
Bibel. N. T. 28. Oct. 1528. Sig. E. v. r.

4. Das Christkind. Jesus steht von vorn gesehen, rechts blickend; er streckt die Linke aus, indem er mit der Rechten segnet. Unter seinen Füssen, auf einem Stein, IHESVS. Zu beiden Seiten Pilaster mit Arabesken [112 : 75].

Missale, 1514. I. Th. f. 14 v. III. Th. f. 15 v.

5. Die Auferstehung. Christus, die Siegesfahne in der Linken haltend, während er mit der Rechten segnet, tritt aus dem von vier Wächtern umgebenen Grabe hervor. Im Hintergrunde rechts geht die Sonne auf [112 : 85].

Missale, 1514. I. Th. f. 75 r.
Bibel, N. T. 28. Oct. 1528. Sig. E. ij v.

6. Das Pfingsfest. Maria sitzt, lesend, inmitten der zwölf Apostel. Zwei von diesen sitzen rechts auf einer niedrigen Bank, die übrigen stehen. Feurige Zungen ruhen auf allen Köpfen. Oben schwebt die Taube, welche den Raum mit Strahlen füllt [112 : 83]. Abbildung, Repert. XXI. 39.

Missale, 1514. I. Th. f. 89 v. II. Th. f. 1 r. f. 69 v. III. Th. f. 1 r.

7. Die Krönung Mariä. Gottvater sitzt links, mit dreifacher Krone und einfachem Nimbus, und hält die Weltkugel in der Rechten. Christus, der rechts sitzt, trägt unter seinem linken Arm und auf seiner rechten Schulter ein grosses Kreuz. Die Taube des Heiligen Geists erscheint über Maria, die mit offenen Haaren in der Mitte kniet. Zu jeder Seite knieen drei Engel [112 : 83].

Missale, 1514. I. Th. f. 1 r. f. 95 r.

8—12. Zweite Folge religiöser Darstellungen [im Durchschnitt 105 : 73 mm].

8. Gottvater, mit dreifacher Krone und päpstlicher Kleidung, steht auf einer Kugel. Er segnet mit der Rechten und hält die Weltkugel in der Linken. Zwei Engel tragen die Zipfel seines Mantels [106 : 73].

Cronycke, 1517. I. Ausg. f. 1 r.

9. David kniet mit entblösstem Haupte und gefalteten Händen vor Gottvater, der ihm in den Wolken erscheint und seinen Segen ertheilt. Krone und Scepter liegen auf dem Boden [105 : 74].

Bibel, A. T. 27. Oct. 1528. I. u. II. Ausg. Sig. Hh. ij v.

10. Die Taufe Christi. Christus im Lendentuch, steht mit gespreizten Beinen, die Arme auf der Brust gefaltet, im Flusse Jordan. Der Täufer,

mit einem Knie auf dem Ufer knieend, giesst Wasser auf das Haupt des Heilands. Im Hintergrunde Bäume und Felsen. In den Wolken erscheinen Gottvater und der Heilige Geist [105 : 72].

Bibel, N. T, 28. Oct. 1528. Sig. B. ij r.

11. Maria in einer mandelförmigen Glorie als Himmelskönigin, mit dreifacher Krone, das Scepter in der Linken, steht auf dem Halbmond, und trägt das Kind, das eine Birne in den Händen hält, auf dem rechten Arm. Links und rechts erscheinen Engel, in den vier Ecken Engelsköpfe [106 : 72].

Cronycke, 1517. I. Ausg. f. I. r.
Een deuote oeffeninge. Sig. A. i v.

12. Petrus steht auf der Weltkugel, vor einer Nische. Sein krauser Kopf ist nicht bedeckt; er hält in der Rechten ein Buch, in der Linken die Schlüssel [105 : 71].

Bibel N. T. 28. Oct. 1528. Sig. O. v r.
„ „ „ 20. Sept. 1529. „ O. iiij v.
„ „ „ 20. Jan. 1531. „ P. viij v.
„ „ „ 17. Aug. 1532. „ P. iiij r (f. xc.).

Täuschende Copie [105 : 73], British Museum, loses Blatt, ohne Text.

13—27. Dritte Folge religiöser Darstellungen [im Durchschnitt 55 : 48 mm].

13. Hiob und seine Freunde. Hiob, voller Beulen und nackt bis auf das Lendentuch, sitzt auf der Erde. Seine beiden Freunde halten Trompeten (oder Sprechrohre?) [56 : 46].

Missale, III. Th. f. 35 r.

14. Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes. Das Kreuz bildet den Anfangsbuchstaben T des „Te igitur“ des Messcanons [55 : 47].

Missale, nicht numerirtes Pergamentblatt im Canon.
Hortulus, f. 42 v.

15. Matthäus. Er sitzt links und schreibt an einem Pulte. Hinter dem Pulte steht mit ausgebreiteten Flügeln der Engel, der dem Evangelisten ein aufgeschlagenes Buch vorhält [55 : 48].

Missale, I. Th. f. 56 v.
Hortulus, f. 49 r.

16. Marcus. Er sitzt rechts, im Profil nach links, und schreibt an einem Pulte. Neben diesem liegt der Löwe. Links sieht man durch die offenen Fenster eine hügelige Landschaft [55 : 48].

Missale, I. Th. f. 60 v.
Hortulus, f. 54 v., 105 v.

17. Lucas. Er sitzt links, im Profil nach rechts, vor einer Staffelei, und malt das Bildniss der Mutter Gottes. Rechts unten in der Ecke erscheint der Ochse [55 : 47].

Missale, I. Th. f. 63 v., II. Th. f. 63 v.
Hortulus, f. 59 r., 106 r.
Bibel, N. T. 28. Oct. 1528. Sig. E. iij r.

18. Johannes, der die Apokalypse schreibt [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 21 v.
Hortulus, f. 45 r.

19. Gregor, stehend, als Papst, mit der dreifachen Krone, hält in der Rechten einen Stab mit dreifachem Kreuze; zu jeder Seite ein Pfeiler mit Widderköpfen an den Capitälen [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 16 r.
Hortulus, f. 114 r.

20. Der büssende Hieronymus mit dem Löwen. Er kniet vor dem Crucifix und schlägt seine Brust mit einem Stein. Im Vordergrunde liegt der Cardinalshut [56 : 47].
Missale, II. Th. f. 60 r.

21. Martin, der seinen Mantel zertheilt [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 34 r., 69 v.
Hortulus, f. 118 r.

22. Ein heiliger Bischof, ohne Attribute. Er steht in einer Nische unter einem Rundbogen, hält den Bischofsstab in der Linken und segnet mit der Rechten. Auf den Pfeilern der Nische sind Menschen als Schildhalter angebracht [55 : 47].
Missale, II. Th. f. 3 r. (als Nicolaus), II. Th. f. 18 r. (als Ambrosius).
Hortulus, f. 28 v. (als Ambrosius), f. 101 r. (als Cyriacus), f. 118 v. (als Nicolaus).

23. Agnes mit dem Lamme steht vor einem Rundbogen [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 8 r.
Hortulus, f. 119 r.

24. Anna Selbdritt. Maria steht links, das Kind auf dem Arm. Anna steht rechts und stützt sich mit einem Stabe, den sie in der Rechten hält, während sie mit der Linken dem Jesuskind einen Apfel reicht [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 40 v.
Hortulus, f. 37 r., 123 r.

25. Dorothea steht in einer Nische und hält einen Blumenkorb [55:48].
Missale, II. Th. f. 13 v.
Hortulus, f. 119 r.

26. Elisabet von Ungarn giebt einem Bettler Almosen [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 71 r.
Hortulus, f. 124 r.

27. Margaretha steht und hält ein Kreuz; hinter ihr kauert ein Drache [55 : 48].
Missale, II. Th. f. 35 v.
Hortulus, f. 122 r.

28—55. Vierte Folge religiöser Darstellungen. Halbfiguren. Jede Person bezw. Gruppe steht in einem entweder architektonischen oder aus Guirlanden bestehenden Rahmen [33 : 25 mm].

28. Gottvater mit der päpstlichen Tiare steht unter einem Baldachin und segnet mit der Rechten.

Bonaventura, Titelblatt.

29. David, barhaupt, aufwärts blickend, betet mit gefalteten Händen. Hinter ihm liegt seine Harfe; oben hängt eine Guirlande.

Hortulus, f. 68 v.

30. Die Verkündigung (etwas mehr als Halbfiguren). Gabriel hält einen Stab; Maria wendet sich wie betend ihm zu. Strahlen gehen vom heiligen Geiste aus.

Missale, II. f. 17 r.

31. Die Kreuzigung; links Maria mit abgewandtem Haupte, rechts Johannes aufwärts blickend.

Missale, II. Th. f. 20 v., f. 55 v.

32. Maria (etwas mehr als Halbfigur) als Himmelskönigin mit dem Kinde auf dem Halbmond.

Missale, II. Th. f. 3 v.
Hortulus, f. 90 r.

33. Johannes der Täufer mit Lamm, Fahne und Buch, unter einem spätgothischen Bogen.

Missale, II. Th. f. 29 r. 50 v.
Hortulus f. 89 (sic! statt 98) r.

34. Johannes, der Apostel, mit dem Kelche unter einem spätgothischen Bogen.

Missale, I. Th. f. 67 v.
Hortulus, f. 161 r.

35. Petrus und Paulus, der eine mit einem Schlüssel, der andere mit einem Schwerte.

Missale, II. Th. f. 31 r.

36. Philipp und Jacob, der eine mit einem Kreuze, der andere mit einem Pilgerstabe.

Missale, II. Th. f. 68 v.

37. Simon und Judas Thaddäus, der eine mit einer Säge, der andere mit einem Winkelmaasse.

Missale, II. Th. f. 65 v. (die folgende Seite ist 69, statt 66, numerirt).

38. Adrian, ein geharnischter Ritter mit blossem Schwerte unter einem spätgothischen Bogen; unten ein Löwenkopf.

Missale, II. Th. f. 54 v.

39. Ambrosius (etwas mehr als Halbfigur) schreibt an einem Pulte; er trägt die Bischofsmütze.

Bonaventura, Titelblatt.
Hortulus, f. 115 r.

40. Antonius, ein Buch haltend. Auf seinem Mantel steht ein T; unten rechts ist ein Schweinskopf. Oben hängt eine Guirlande.

Missale, II. Th. f. 6 v.
Hortulus, f. 113 v.

41. Christoph, das Christkind auf der rechten Schulter, wendet sich nach rechts, unter einem Renaissancebogen.

Missale, II. Th. f. 40 r.
Hortulus, f. 110 v.

42. Die Stigmatisation des heil. Franciscus. Höhe des Holzschnittes ausnahmsweise 34 mm.

Bonaventura, Titelblatt.
Missale, II. Th. f. 61 r.
Hortulus, f. 117 v.

43. Georg, völlig bewaffnet, ein Kreuz auf Schild und Fahne, unter einem Bogen; links der Drache.

Missale, II. Th. f. 19 r.
Hortulus, f. 108 v.

44. Lorenz, den Rost in der Linken, unter einem gothischen Bogen.

Hortulus, f. 111 v.

45. Michael (ganze Figur) tritt auf den Drachen und stösst ihn mit dem Kreuz herab.

Missale, II. Th. f. 59 r.
Hortulus, f. 96 v.

46. Quirinus, ein bewaffneter Ritter mit Schild und Fahne.

Missale, II. Th. f. 18 r.

47. Rochus mit dem Engel und dem Hunde, der ein Brod im Maule hält, unter einem spätgothischen Bogen.

Missale, II. Th. f. 48 v.
Hortulus, f. 115 v.

48. Sebastian an einen Baum gebunden und mit drei Pfeilen durchschossen, unter einem Rundbogen; landschaftlicher Hintergrund.

Missale, II. Th. f. 7 v.
Hortulus, f. 107 r.

49. Stephan mit Steinen im Schosse, unter einem spätgothischen Bogen.

Missale, I. Th. f. 11 r.
Hortulus, f. 112 v.

50. Apollonia, einen Zahn in der Zange haltend, unter einem gothischen Bogen.

Missale, II. Th. f. 13 r.
Hortulus, f. 121 r.

51. Barbara, barhaupt, mit Thurm und Palme, in einer viereckigen Oeffnung.

Missale, II. Th. f. 2 v.
Hortulus, f. 125 r.

52. Katharina von Alexandrien, gekrönt, mit Rad und Schwert, unter einem spätgothischen Bogen.

Missale, II. Th. f. 73 v.
Hortulus, f. 124 v.
Cronycke, f. 157 v.

53. Maria Magdalena, in hübscher niederländischer Tracht, hält das Salbengefäss; oben eine Guirlande.

Missale, II. Th. f. 38 r.

Cronycke, f. 175 r.

54. Ursula, einen langen Pfeil in der Rechten, breitet ihren Mantel über die Jungfrauen aus.

Missale, II. Th. f. 64 r.

55. Veronica mit dem Schweisstuch, unter einem spätgothischen Bogen.

Hortulus, f. 44 r.

Illustrationen der Diuisie-cronycke.

56. Herzog Pippin von Brabant. P. III. 10. 24. [92 : 83].

Cronycke, f. 50 v, mit gedruckter Inschrift auf dem Spruchband.

Cronycke, f. 214 v (als „Willem die xxij graef"), mit leerem Spruchband.

57. Bonifacius, Halbfigur eines Bischofs, der in der Rechten den Stab hält [83 : 63].

Cronicke, f. 59 v.

58. Dirk, erster Graf von Holland, ganze Figur eines Herrschers, im Barett und Mantel, der eine Fahne in der Rechten hält [210 : 64].

Cronycke, f. 96 r., 149 r.

59. Das Wunder der heiligen Barbara zu Gorkum, 1448. Die Heilige, die den Thurm trägt, führt einen nackten Mann aus einem brennenden Gebäude [106 : 155]. Zweifelhaft, doch bietet besonders die Figur der Heiligen Analogien mit manchem Blatt aus der dritten, oben beschriebenen Folge.

Cronycke, f. 279 v.

60. Karl V., Brustbild, im Barett, das Scepter in der Rechten [84:62].

Cronycke, f. 432 v.

---

61. Signet des Jan Seversz. Ein Wappenschild mit zwei Lilien und einem Schlüssel wird von einem Löwen gehalten, welcher mit der rechten Vordertatze eine Fahne hält. Folgende Inschrift steht auf der Fahne: DIEV SOIT LO / NE DE TOVLT. Eine hügelige Landschaft ohne Bäume wird von einem Bogen eingerahmt, auf dessen Säulencapitälen zwei nackte Männer sitzen, der eine mit einem geschlossenen, der andere mit einem aufgeschlagenen Buche [106 : 97]. Derbe, aber kräftige Arbeit, welche, wie ich meine, sehr wohl von Lucas van Leyden gezeichnet sein kann, dem sie schon von Dülberg zugeschrieben wurde. Die Architektur ist mit der in der dritten Folge (13—27) gelegentlich vorkommenden verwandt, während die Inschrift auf der Fahne ganz ähnlich gebildete Buchstaben aufweist, wie der Name IHESVS auf dem Holzschnitt No. 4.

Petrus de Rivo. Libellus, 1509. British Museum.

Undatirtes Fragment (Repert. XXI, 44). Haarlem, Gemeentebibliotheek.

No. 10, 28, 29, 44 und 55 obigen Verzeichnisses sind von Dülberg übersehen worden. Dagegen hat eine Apostelfolge, welche vollständig im Hortulus Aminae gedruckt ist, dann auch theilweise im Missale, aber sonst in keinem der hier erwähnten Bücher vorkommt, meines Erachtens mit Lucas van Leyden nichts zu thun. Diese Blätter, welche Dülberg für echt hält, aber nur theilweise erwähnt, stimmen im Allgemeinen, was die Maasse betrifft, mit der dritten Folge überein, sind aber meistens etwas höher (nicht 55, sondern 57 bis 58 mm). Im Stile sind sie dagegen dieser Folge völlig ungleich, und können nur von einem mittelmässigen Künstler herrühren. Ich füge ein Verzeichniss dieser unechten Blätter bei, in der Reihenfolge wie sie im Hortulus vorkommen.

1. Mathias, f. 98 v.	(Missale, II. Th. f. 15 v.)
2. Philipp, f. 99 r.	
3. Jacobus minor, f. 99 v.	(Missale, II. Th. f. 39 v.)
4. Petrus, f. 100 r.	(Missale, II. Th. f. 14 v.)
5. Paulus, f. 100 v.	(Missale, II. Th. f. 9 r.)
(Jacobus major, f. 101 r.	= 3. Jacobus minor)
6. Bartholomäus, f. 102 r.	(Missale, II. Th. f. 50 r.)
7. Matthäus, f. 102 v.	(Missale, II. Th. f. 57 v.)
8. Simon, f. 103 r.	
9. Judas Thaddäus, f. 103 v.	
10. Andreas, f. 104 r.	(Missale, II. Th. f. 1 v.)
11. Thomas, f. 104 v.	(Missale, II. Th. f. 5 r.)

No. 3 wird auch von Dülberg verworfen; No. 1, 4, 5, 6, 10, 11 nimmt er ohne Bedenken als echt an; die übrigen Apostel No. 2, 7, 8, 9 erwähnt er nicht. Ich möchte die ganze Folge aus dem Kataloge der Werke des Lucas van Leyden streichen.

Litteraturbericht.

Architektur.

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Askanischen Fürstenhauses im ehemaligen Herzogthum Lauenburg. Mit Unterstützung des Herzoglich Anhaltischen Staatsministeriums herausgegeben von **Robert Schmidt,** Architekt und Bauschul-Director.

Eine „historische Uebersicht“ greift weit zurück bis zu den Anfängen der Geschichte des von slavischen Wenden — hier Polaben genannt — besiedelten, später so „vielumstrittenen“ Ländchens. Das Fürstengeschlecht der Askanier, von Albrecht dem Bären abstammend, regierte dasselbe von 1180 an, bis zum Tode des letzten der Lauenburger Askanier, Julius Franz, um 1689. Der Verlauf der Geschichte zeigt, wie eifrig die Regenten dieses Hauses für Förderung der Kunst eingetreten sind. Auch entferntere Glieder der verzweigten fürstlichen Familie setzen diese Pflege fort. Schon die Hilfe, welche der Herausgabe vorliegenden Werkes zu Theil geworden, zeigt das. Private Mittel würden für dessen splendide Ausstattung schwer ausgereicht haben. Freilich hätten Geldmittel allein auch wenig geholfen, wenn nicht das Kunstvermögen des Verfassers ausreichende Mittel geboten hätte. Die überaus tüchtige und genaue Wiedergabe der Sculpturen und Bauwerke — darunter complicirte Innenansichten — reicher historischer und sagenhafter Figurenschmuck auf Mappe, Titelblättern, Vignetten und den dekorativen Blatteinrahmungen, das Alles zeugt von bedeutendem zeichnerischen Können und geschulter Phantasie. Zugleich zeigt diese üppige Ausstattung, dass man nicht auf den engen Kreis strengster Fachgelehrten allein rechnet, die vielleicht derartige Beigaben recht überflüssig finden, dass auf ein grösseres kunstverständiges Publikum Rücksicht genommen wurde. Auch der niedrige Preis — 25 M. — ermöglicht eine grössere Verbreitung. Doch nun zum Gegenständlichen!

Von 15 Grossfolio Bildtafeln bringen 6 den Dom zu Ratzeburg zur Darstellung. Aus spätromanischer Zeit stammend — genauere Daten scheint es nicht zu geben — ist der Dom ein schöner dreischiffiger Bau von bedeutenden Grössenverhältnissen. Die hier gebotenen Innenansichten, auch in den Lichtwirkungen ansprechend, geben den reichgegliederten Chortheil der Kirche wieder, mit den Eingängen zur herzoglichen Gruft,

deren Särge beschrieben sind. Wie die kräftigen, aber nicht unproportionirt schweren Pfeiler mit ihren lisenenartigen Vorlagen, so sind alle Wandtheile in Backstein aufgeführt, und auch als ehrlicher Rohbau belassen bei der letzten Restauration 1876. Dieselbe hat wohlweislich nur die Deckengewölbe mit Putz versehen und entsprechend ornamentirt.[1]) Die Wirkung scheint eine ähnliche zu sein, wie jetzt der Schleswiger Dom sie bietet. Wie bei diesem ist der ursprünglich geplante, in dem Grundriss angedeutete Doppelthurm auch in Ratzeburg nie zu Stande gekommen. Den Abschluss des kräftigen Westthurmes durch ein Satteldach — wie auch früher die Kirche im nahen Ottensen ihn hatte — hörte ich hier, im Grenzlande Dänemark's, immer als dänischen Thurm bezeichnen.

Von den Kapellen, welche in dichter Reihe einst an das Langhaus sich anschlossen, ist nur am südlichen Nebenschiff eine im XIV. Jahrhundert durch Herzog Erich im gothischen Stil errichtete erhalten, die ehemals als Grabkapelle diente. Es ist ein in zierlichen Verhältnissen gehaltenes Bauwerk mit getreppten Giebeln, Thürmchen u. s. w,, das sich aber dem schlichteren romanischen Bau gut angliedert. Im Innern birgt diese, auf Kaiser Wilhelm I Geheiss, 1881 renovirte Kapelle ein umfangreiches Holzschnitzwerk der Spätrenaissance, mit allen Reizen, aber auch etwas von den Ausartungen der Zeit um 1637, als diese Empore der Herzogsfamilie hier eingefügt wurde. Bei 9 m Länge zeigt die Fassade an ihrer oberen Brüstung in 11 Feldern reichen Schmuck an neutestamentlichen Gestalten in Muschelnischen und fürstlichen Namenszügen. Hermenpfeiler mit Karyatidenbüsten — genau so wie unsere ererbten bäuerlichen Eichentruhen sie zeigen — tragen das oberste Gesims, welches wieder durch üppig eingerahmte Wappen, Cartuschen und verschnörkelte Obelisken bekrönt ist. Die Bemalung zeigt hier, wie anderwärts, die alten askanischen Farben, schwarz und gelb.

Ein höchst prunkhaftes Erzeugniss der Holzplastik aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts enthält der Chor des Domes. Es ist das Epitaph des Herzogs Augustus, errichtet von seiner Gemahlin. Bei fast 12 m Höhe enthält es im Hauptgeschoss in einem grossen Alabasterrelief die Kreuzigung. Im Vordergrunde kniet schlicht das fürstliche Paar. Im schmäleren Obergeschoss kommt die Auferstehung zur Darstellung. Den obersten Abschluss bildet der Weltenrichter, auf dem Bogen thronend, von Posaunenengeln umgeben. Kräftige marmorne Doppelsäulen, ein klarer Aufbau, die schönen biblischen Darstellungen — die mit ihrem tiefen malerischen Hintergrund, wie hier bemerkt ist, wohl guten Kupfer-

---

[1]) Warum sich Jacob v. Falke in seinen liebenswürdigen „Lebenserinnerungen“ so wenig befriedigt ausspricht über diese Restauration seiner Heimathkirche — in der er ja als Domschüler zugleich Chorschüler gewesen — wäre mir unerfindlich, wenn nicht oft liebevoll gehegte Jugenderinnerungen gegen später Hinzugekommenes ungerecht machten.

stichen mögen entlehnt sein — eine Anzahl allegorischer Marmorstatuen, welche in Nischen oder freistehend die Riesentafel zieren — das Alles giebt ihr eine durchaus feierliche Wirkung. Diese steht aber in Gefahr beeinträchtigt zu werden, durch eine Ueberfülle schwülstiger Behänge an allen Seiten. Wie die Einfassung der Cartuschen, die Consolen u. s. w. sind sie im hässlichen Kribbel-Krabbel des Ohrmuschelstils gehalten als richtiges Unkraut sich überall anklebend. — Der Verfasser weist mit Recht auf das damals in Norddeutschland häufigere Vorkommen ähnlich reicher Kunstwerke hin, auch auf die Verwendung des feinen, kostbaren Alabasters in Holzumrahmung. Ich fand dieselbe nicht nur in Lübeck, z. B. im Fredenhagen'schen Zimmer und im Schleswiger Dom, sie findet sich hier auch in einfachen Landkirchen. — Der Meister des Epitaphs hiess Gebhard Jürgen Tideche aus Boitzenburg; für die Herstellung erhielt er 1600 Thaler. Von ihm stammt auch der Hauptaltar des Domes und ein Epitaph der Familie v. Bülow. Auf dem hohen Chor ist noch eine Grabplatte des Herzogs Johann IV und seiner Gemahlin erhalten, ein anspruchsloses, ansprechendes Relief aus dem XVI. Jahrhundert.

Die Wiedergabe eines alten Stiches zeigt die einstige feste Burg zu Ratzeburg, auf einer Elbinsel gelegen. Die Hauptresidenz aber war in Lauenburg. Nachdem hier 1616 Schloss und Kapelle grösstentheils abbrannten, hat's an unausgeführten Bauprojecten nicht gefehlt. Ein schwerfälliger, halb abgetragener Rundthurm, der in seinen Gewölben Gefangene scheint beherbergt zu haben, ist ein Rest ältester Zeit. Nach einem Oelbilde wirkt er mit dem bröckelnden Gemäuer, dem später aufgesetzten Dache mit Laternenthürmchen malerisch genug.

An der Südseite der Stadtkirche zu Lauenburg enthält ein Renaissanceportal aus Sandstein, von Franz II 1598 gestiftet, ausser Statuen, Wappen u. s. w. noch Inschriften, die Bedeutung für die Landesgeschichte haben, um so mehr als das herzogliche Haus- und Staatsarchiv verbrannt ist. — Eine traurige Geschichte erzählt das Begleitwort der Tafeln 9—11, welche den hohen Chor dieser Kirche in ihrem jetzigen Zustande darstellen. Vor 300 Jahren durch Franz II als „Ruhmeshalle seines Geschlechts" mit grossen Mitteln hergestellt, gab er schon durch lange Zeiten den Anblick tiefsten Zerfalles irdischen Ruhmes. Unter dänischer Herrschaft wurde dann mit den Resten früherer Herrlichkeit vollends Kehraus, d. h. Alles zu Gelde gemacht. Es sei zu Ehren des feinsinnigen Königs Christian VIII gesagt, dass ihn die Sache, von der er zu spät erfuhr, höchlich entrüstet hat. Es wäre nicht möglich, einen kirchlichen Raum nüchterner herzustellen, als es mit diesem Chor geschah. Wenig Ueberbleibsel der alten Prunkstücke stehen, scheinbar zusammenhanglos, herum. Mit der in Wort und Bild hier gebotenen ursprünglichen Ausstattung sich zu beschäftigen ist um so lohnender. Ermöglicht wurde die Wiedergabe des prachtvollen Grabdenkmals des fürstlichen Stifterpaares durch eine alte Handschrift: „das

fürstlich Lauenburgische Ehrenbuch" des Nürnberger Dr. Schilherr. Auf einem überaus reich aus Sandstein gearbeiteten, kräftig gegliederten Untersatz mit biblischen Reliefs, die von Statuennischen flankirt werden, kniet unter dem Crucifix das Fürstenpaar, umgeben von Putten und in Gesellschaft des — Schosshündchens! Wie die Hauptfiguren, sind auch die ehemals an den Ecken auf Postamenten sitzenden Evangelisten-Statuen im Chor wieder angebracht. Die letzteren fügen sich einer Wanddecoration ein, die sich zusammensetzt aus Resten des Lettners und eines sculpirten Stammbaumes mit 64 farbigen Wappen.

In der „hochinteressanten Büchener Granitkirche" — im Uebergangsstil des XIII. Jahrhunderts — zeigt, wenig passend, das Altarbild Franz II mit Gemahlin uud 14 Kindern, freilich unter dem Kreuze. Die Kanzel dieser Kirche war ein gutes Werk der Renaissanceschnitzerei mit Gemäldeeinlagen (Christus und Apostel) und reichem Schalldeckel. Dass dieselbe noch „im Jahre 1896 trotz des Widerspruchs und der Mahnung der heimathlichen Presse in das Thaulov-Museum in Kiel gewandert ist — — obgleich ein Vereins-Museum zu Mölln besteht" — das dürfte schwer zu begreifen sein. Die alten Fresken sind früher dadurch gerettet (nach Haupt's „Kunstdenkmälern"), dass Christian VIII die überpinselnden Arbeiter davon jagte. — Der Kirche zu Grönau ist die 1661 vom Herzog Franz Erdmann gestiftete Kanzel erhalten, in ähnlicher Anlage, aber üppigerer Ausführung als die zu Büchen.

Von den vielen grossartigen Profanbauten der ehemaligen Fürsten, ihren festen Burgen, den zahlreichen Schlössern in weiten Parkanlagen sind nur noch traurige scheunenhafte Baureste und Schutthaufen vorhanden. Die werthvollen Sammlungen sind längst verstreut. Die vielfach vernachlässigten, ja misshandelten Werke kirchlicher Kunst aber hat die vorliegende Veröffentlichung wenigstens für die Kunstgeschichte in würdiger Wiedergabe der ursprünglichen Erscheinung gerettet. Sie geben Zeugniss, wie von dem „traditionellen feinfühligen Kunstsinn der Askanier", so von ihrer Werthschätzung des Kirchlichen, die auch durch Einfügung sinnig frommer Inschriften bezeugt wird. Wird mit mir wohl Mancher, der mit diesen Blättern sich beschäftigt, hier und da das den Zeiten des Barock eigene „Komponiren in beständigem Fortissimo" (Burckhardt) beklagen, so wird er an den Zeugnissen so überquellender Schaffensfreudigkeit trotzdem genug des Anerkennungswerthen finden.

Doris Schnittger-Schleswig.

Sculptur.

Stanislao Fraschetti. Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo—con prefazione di **Adolfo Venturi.** Opera contenente 270 riproduzioni dei lavori del maestro. — Milano. — V. Hoepli. 1900.

Nella strana società italiana del seicento, curiosa miscela di miserie coperte di stoffe ricamate e di glorie modestamente perdute fra „quel

rimescolarsi di gran cappe, di alte penne, di durlindane pendenti, quel muoversi di gorgiere inamidate e crespe e lo strascico intralciato di rabescate zimarre“ Bernini, il gigante dalle idee smisurate e pel quale l'arte sembrò non conoscere confini, si innalza vieppiù dopo gli studi recenti.

Quando la cultura artistica si limitava alla conoscenza superficiale delle maggiori glorie di Grecia e di Roma e i professori, nelle Accademie, non avevano elogi che per Fidia e pel Canova, degnando a pena di uno sguardo i maggiori del nostro Rinascimento, il Bernini misconosciuto e disprezzato, non serviva che di termine di paragone per misurare l'altezza dell' arte nostra, cosi che era facile sentir ripetere che Michelangiolo segna l'apice di quella scala e Bernini l'ultimo gradino. A dire il vero fino a poco tempo fa (la critica artistica di noi è tanto recente!) ben pochi avevano esaminato senza preconcetti l'opera colossale del maestro vedendo adentro collo spirito che l'anima e la feconda. La biografia del Baldinucci, scritta un anno dopo la morte del Bernini, non era che un apoteosi, composta per soddisfare al desiderio di Cristina di Svezia e l'altra di Domenico Bernini, figlio dello scultore, una dissertazione accademica in cui, per l'aggiunta di inoenzioni puerili, il carattere del padre era svisato completamente. Per Domenico e per molti altri il grande titolo della gloria del maestro era parso l'aver lavorato tanto pei Principi di tutta Europa.

Chi abbia intelletto d'artista e abbia veduto anche per una sola volta le opere dello scultore a Roma non ha dimenticato certamente l'impressione di terribile potenza di alcune, la esteriorità attraente di tutte, tenuto conto delle concessioni del maestro ai gusti ampollosi dei contemporanei. Dopo l'esame accurato di tutte quelle opere, seguite, una per una, nelle cronache del tempo, nelle relazioni degli ambasciatori, nei registri di spese dei committenti un giovane scrittore d'arte, Stanislao Fraschetti, allievo della scuola di storia dell' arte diretta presso l'Università di Roma da Aldolfo Venturi, ha composto uno splendido volume, riccamente illustrato, che la lunga attività berniniana illustra, con criterii moderni e commenta.

Il libro, la figura del Bernini permette finalmente di conoscere intimamente, benchè forse successivi studi e ricerche possano farne modificare qua e là alcune conclusioni e accrescere la serie delle opere del maestro.

E prima di tutto l'opera del Fraschetti contribuirà a provare la leggerezza di quel sentimento innato di orrore che molti conservano ancora per tutto quello che è compreso nella generale attribuzione di „barocco“. Pochi periodi storici presentano, la signorilità, la grandiosità, la originalità che si nascondono sotto le forme ampollose e spesso infelici dei prodotti di quel tempo. Bisogna conoscere a fondo tutto il senso di stanchezza che la scuola di Michelangiolo, per limitarci alle arti grafiche, aveva portato, col lungo stascico di opere di una generazione senza iniziativa, per apprezzare giustamente le innovazioni create dal seicento: bisogna portarsi nello spirito d'allora

per indovinare, per esempio, nell' architettura il bisogno di linee nuove dopo tanto sciupio di ordini classici più o meno freddamente applicati e, nella pittura e nella scultura, il desiderio di qualche cosa di nuovo dopo la ripetizione di tante figure rigidamente modellate nelle pose convenzionali o volutamente grandiose che gli scolari impotenti di creare ripetevano dai maggiori, nonostante che i bolognesi, guidati dai Carracci, avessero tentato di ritornare alle fonti vive dell' arte sana. E allora si capiranno le stramberie dei secentisti e le opere del Bernini della seconda maniera, il baldacchino di S. Pietro, il Longino, le figure decorative per le fontane, la Santa Teresa, il busto di Francesco I d'Este, le statue di S. Maria del Popolo, agitate da un vento nuovo che sconvolge i panni e le forme, entro le quali si agita uno spirito nuovo e potente: e si capiranno gli entusiamsi, i delirii dei contemporanei per il gran maestro che stordiva popoli e principi di tutta Europa e portava alto il culto per l'arte a cime non mai raggiunte; e si scuseranno e si comprenderanno l'alto senso che il maestro aveva di sè e le lotte agitate col Borromini che tentava di prenderne il posto e l'audacia che lo spingeva a forare di grandi nicchie i piloni colossali reggenti la cupola di Michelangiolo per collocarvi le statue gigantesche che sembrano voler dare la scalata al cielo, come i Titani della leggenda. Ma il grande, si noti, non è solamente nelle forme ma sopratutto nelle spirito dell' arte berniniana. Le lince contorte e strane dei panneggiamenti nelle quali lo scalpello sapiente si è addentrato a riprodurre tutte le più difficili pieghe del raso e della seta imitandone quasi la trasparenza vaporosa, possono essere una concessione al gusto del tempo che in molti artisti si limitava alle forme esterne, ma il sentimento interno che le anima e ne fa apparire, come nel capolovoro del maestro, l'estasi di Santa Teresa, tutti i brividi dal languore dagli occhi alla punta dei piedi rattrapiti nel dolce spasimo della ferita celeste, è assolutamente grande, in quel tempo e anche nel precedente, tanto la scuola di Roma si era allontanata dello spirito antico che animava le dolci figure, spesso così povere nella forma, dei maestri del quattrocento. Se è per questo che il Fraschetti e il Venturi insistono nel chiamare il Bernini un artista al di fuori del suo tempo può sembrar giusto: ma sarebbe stato anche più giusto dire che egli fu al di sopra del suo tempo tanto la sua figura giganteggia sulla folla dei mediocri.

L'autore della preziosissima monografia incomincia a trattare di Pietro, padre di Lorenzo Bernini e descrive le opere sue di Roma quali il bassosilievo della Incoronazione di Clemente VIII nella cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, l'Assunta nella Sacrestia della stessa chiesa e accenna alla possibilità che altri suoi lavori esistano in Napoli, il che alla critica sarà ora probabilmente dato di fare, con maggior precisione.

Del grande Lorenzo esamina le opere del periodo giovanile, dalla prima opera, il monumento del Vescovo Santoni (1612), cui seguono il busto di monsignor Giacomo Montoya in Santa Maria di Monserrato, l'anima Beata e l'anima Dannata del palazzo di Spagna, il busto a Paolo V

della Galleria Borghese, il San Lorenzo del palazzo Strozzi in Firenze, l'Enea che sorregge Anchise del Museo di Villa Borghese, il ratto di Proserpina del palazzo Piombino, il bellissimo gruppo di Apollo e Dafne del Museo Borghese (dal quale però non è probabile la derivazione che il Fraschetti vuol vedere dal frammento del Museo Jacobsen di Copenaghen, assolutamente diverso di linee e di concetto) il busto al cardinal Bellarmino nella chiesa del Gesù a Roma e alcune opere minori perdute o mutilate.

Esaminato il primo periodo dell' attività dell' artista l'Autore passa alla illustrazione dell' attività successiva. Le prime opere, preziose di purissime forme ispirate all' arte classica non furon seguite da altre ugualmente corrette. Egli dimenticò la grazia della Ninfa, non intese più il soffio ellenico degli antichi marmi, abbandonò le sorgenti purissime del bello: „si affaticò ne' lavori scultori" (son parole del Fraschetti) a riprodurre sotto l'aspetto proprio, in modo efficace, la morbidezza della carne, la trasparenza de' panni, la ricchezza degli accessori. Però, nella novissima espressione dell' arte sua, ben presto la morbidezza della carne divenne mollezza; la ricerca della trasparenza de' panni condusse a farli giocare e girare escessivamente; la dovizia degli accessori divenne cosa convenzionale e sterilmente accademica. Seguire la ricchissima monografia del Fraschetti in tutti i suoi particolari sarebbe impossibile quando si pensi che l'opera è zeppa di notizie e di documenti inediti e che il libro si compone di ben 455 pagine in gran formato e di note densissime di cose nuove. Poichè compito d'una recensione è dare un' idea esatta e più che è possibile breve dei risultati a cui l'autore è arrivato, penso che il meglio che mi rimane a fare, dopo esposte le osservazioni generali, sia di riportare la cronologia delle opere del Bernini consigliata dal Fraschetti. E la cronologia è la seguente:

Pontificato di Paolo V (1605—1621).

1.	1612.	Monumento del vescovo Santoni in Santa Prassede.
2.	dal 1612 al 1622	Monumento di monsignor Montoya in S. Giacomo degli Spagnuoli.
3.		L'Anima beata e l'Anima dannata.
4.		Statua di San Lorenzo sulla graticola.
5.		Busto di Paolo V.
6.		Gruppo di Enea ed Anchise.
7.		Statua del David.
8.		Gruppo del ratto di Proserpina.
9.		Restauro dell' antico Ermafrodito.
10.		Gruppo di Apollo e Dafne.

Pontificato di Gregorio XV (1621—1623).

11.	1622.	Tre busti di Gregorio XV.
12.	1622.	Monumento del Cardinal Bellarmino nella chiesa del Gesù.
13.	—	Busto del Cardinal Montalto.
14.	—	Gruppo di Nettuno e Glauco.
15.	1623.	Sepolcro del Cardinal Delfino in S. Michele di Venezia.

Pontificato di Urbano VIII (1623—1644).

16.	1624.	Crocifisso in bronzo per la Basilica di S. Pietro.

17. 1625. Busto di monsignor Fancesco Barberini.
18. — Busto di Costanza Bonarelli.
19. 1625. Busto di Madonna.
20. 1625. Busto di Urbano VIII nell' Ospedale della Trinità dei Pellegrini.
21. 1626. Facciata di Santa Bibiana.
22. 1626. Statua di Santa Bibiana.
23. 1626. Busto di Antonio Barberini.
24. 1626. Busto di Camilla Barbadori.
25. 1627. Quadro de' fatti di S. Maurizio in S. Pietro.
26. 1627. Altar maggiore di Sant' Agostino.
27. 1627. Facciata principale del Palazzo di Propaganda.
28. 1627—33. Baldacchino di S. Pietro.
29. 1629—39. Piloni della cupola di S. Pietro.
30. 1629. Facciata principale del palazzo Barberini.
31. 1629. Busto di Antonio Nigrita in Santa Maria Maggiore.
32. — Busto in marmo di Urbano VIII in S. Lorenzo in Fonte.
33. — Busto in bronzo di Urbano VIII in Casa Barberini.
34. 1629. Fontana della Barcaccia.
35. — Fontana nella villa Mattei.
36. — Fontana nel palazzo Antamoro.
37. — Fontana nel giardino Barberini.
38. — Fontana delle api al Vaticano.
39. 1630. Ricordo marmoreo di Carlo Barberini in Aracoeli.
40. 1630. Statua di Carlo Barberini in Campidoglio.
41. 1631. Monumento di Giovanni Vigevano nella Minerva.
42. 1632. Due busti del Cardinal Borghese.
43. 1632. Statua in bronzo di Urbano VIII a Velletri.
44. 1634. Campanili del Pantheon.
45. 1635. Sepolcro della contessa Matilde in San Pietro.
46. 1635. Loggia della Benedizione nel palazzo del Quirinale.
47. 1636. Memoria di Urbano VIII nella chiesa di Aracoeli.
48. 1636. Chiesa di Sant' Anastasia al Palatino.
49. 1636. Cappella Raimondi in San Pietro in Montorio.
50. — Busto di Medusa.
51. — Busto di Paolo Giordano.
52. — Busto del Cardinal Valier.
53. — Autoritratto a olio nella Galleria degli Uffizi.
54. 1638. Statua di San Longino in San Pietro.
55. 1639. Monumento di Alessandro Valtrini in S. Lorenzo in Damaso.
56. 1639. Busto di Carlo I d'Inghilterra.
57. 1640. Altare in S. Lorenzo in Damaso.
58. — Busto di Urbano VIII a Camerino.
59. 1640. Fontana del Tritone a Piazza Barberini.
60. 1640. Fontana di Trevi.
61. 1640. Busto di Urbano VIII nella cattedrale di Spoleto.
62. 1640. Statua di Urbano VIII al Campidoglio.
63. 1641. Cappella Allaleona in S. Domenico di Magnanopoli.
64. — Cappella Poli in San Grisogono.
65. — Altar maggiore in Santa Maria in Via Lata.

66. 1642. Busto del cardinal Richelieu.
67. 1642—47. Monumento di Urbano VIII al Vaticano.
68. 1643. Monumento di Suor Maria Raggi nella Minerva.
69. 1643. Busto di Milord Coniick.
70. 1644. Fontana delle api a piazza Barberini.
71. 1644. Campanile di San Pietro.

Pontificato di Innocenzo X (1644—1655).

72. 1645. Statua della Verità.
73. 1646. Gruppo dell' estasi di Santa Teresa.
74. 1646. Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria.
75. 1649—50. Decorazione dei pilastri di S. Pietro.
76. 1647—52. La fontana de' Quattro flumi in piazza Navona.
77. 1647—53. Restauri della Cappella di San Pietro.
78. — Due busti di Innocenzo X.
79. 1648. Gruppo di Santa Fancesca Romana con l'angelo.
80. 1649. La fontana del Moro in piazza Navona.
81. 1649. Crocifisso per Filippo IV di Spagna.
82. 1650. Palazzo di Montecitorio.
83. 1651. Pavimento di S. Pietro.
84. 1653. Sepolcro del cardinal Pimentel.

Pontificato di Alessandro VII (1655—1667).

85. 1655. Pavimento del portico di San Pietro.
86. 1655. Pavimento della loggia della Benedizione in San Pietro.
87. 1655. Bassorilievo „Pasce oves meas".
88. 1656. Decorazione della Porta del Popolo.
89. 1656—63. Colonnata di San Pietro.
90. 1656. Ampliamento del palazzo del Quirinale.
91. 1656. Ornato della cattedra di San Pietro.
92. 1656. Restauro della cappella Chigi in S. Maria del Popolo.
93. 1656. Statua di Daniele.
94. 1657. Gruppo di Habacuc con l'angiolo.
95. 1658. Restauro della Chiesa di S. Maria del Popolo.
96. 1658. Cappella Chigi nel duomo di Siena.
97. 1658. Statua di S. Girolamo.
98. 1659. Statua di Maria di Magdala.
99. 1659. Busto di Alessandro VII.
100. — La Vita e la Morte.
101. 1660. Restauro del palazzo pontificia di Castelgandolfo.
102. 1661. Chiesa di Castelgandolfo.
103. 1661. Fontana dell' Acqua Acetosa.
104. 1663. Cappella de Silva in Sant' Isidoro.
105. 1663—66. Scala regia al Vaticano.
106. 1664. Chiesa dell' Assunta nel villaggio dell' Ariccia.
107. 1664. Restauro dell' ospedale di Santo Spirito in Sassia.
108. 1664. Cappella Siri nel Santuario della Misericordia in Savona.
109. 1665. Busto di Luigi XIV.
110. 1665. Progetto del palazzo del Louvre.

111. 1665. Ornato della sala Ducale al Vaticano.
112. 1665. Palazzo Chigi in Piazza SS. Apostoli.
113. — Arsenale di Civitavecchia.
114. — Restauro del Pantheon.
115. 1666. Obelisco della Minerva.

Pontificato di Clemento IX (1667—1669).

116. 1667. Ornato del ponte di Sant' Angelo.
117. 1668. Due statue di angioli nella chiesa di S. Andrea delle Fratte.
118. 1668. Cappella Rospigliosi nel Gesù di Pistoia.
119. 1668. Villa Rospigliosi nel Pistoiese.
120. — Cappella Fonseca in S. Lorenzo in Lucina.
121. — Busto del medico Gabriele Fonseca.
122. 1669. Progetto pel restauro della tribuna di S. Maria Maggiore.
123. 1669—77. Statua equestre di Luigi XIV.

Pontificato di Clemente X (1670—1676).

124. 1670. Statua equestre di Costantino.
125. 1671. Pavimento del porticato vaticano.
126. 1672—98. Sepolcro di Alessandro VII.
127. 1674. Ciborio nella cappella del Sacramento in S. Pietro.

Pontificato di Innocenzo XI (1676—1689).

128. 1675. Statua della Beata Albertona.
129. 1676. Restauro del palazzo Lateranense.
130. 1677. Fontana di S. Pietro.
131. 1678. Chiesa di S. Maria de' Miracoli e di Montesanto.
132. 1678. Chiesa di S. Andrea sul Quirinale.
133. 1679. Busto del Salvatore.
134. 1680. Composizione del Sangue di Cristo.

La monografia del Fraschetti esamina il Bernini anche nella sua vita privata, nei suoi rapporti con Principi e mecenati, nelle sue rivalità col Borromini e con altri artisti di minor fantasia, il Bernini pittore e caricaturista, le sue commedie, il Bernini alla corte di Francia e finalmente la sua scuola. Le illustrazioni numerosissime che accompagnano il volume sono eccellenti ed eseguite dalla casa Danesi di Roma.

F. Malaguzzi.

Dr. Alfred Schröder. Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. Jahrbuch des hist. Vereins Dillingen. X. Jahrgang, 1897 (S. 1—59, T. I) u. XI. Jahrgang, 1898 (S. 31—114, T. I). 8°.

Mit dem i. J. 1899 ausgegebenen XI. Jahrbuch des hist. Vereins Dillingen kommt eine Arbeit zum Abschlusse, die für weitere Kreise von Interesse ist. Der Verfasser hat sich nicht nur der Mühe unterzogen, sämmtliche (431) Monumente des Domkreuzganges in Augsburg kurz, aber mit aller wissenschaftlich wünschenswerthen Genauigkeit zu beschreiben, sondern auch „die aus der Betrachtung der Monumente sich ergebenden allge-

meinen Gesichtspunkte" eingehend erörtert. Hiemit greift aber die Arbeit über das locale Interesse weit hinaus.

Gegenüber früheren theilweisen oder gelegentlichen Erwähnungen der Grabinschriften des Augsburger Domkreuzganges, ist in Schröder's Arbeit vor Allem eine nekrologisch wie kunstgeschichtlich erschöpfende Registrirung alles Vorhandenen gegeben.

Die Beschreibung der Monumente erstreckt sich auf „Standort, Material, bei Sculpturen etwaige Fassung, Gegenstand der Darstellung, und bei sehr guten Arbeiten ausführlichere Beschreibung und kunsthistorische Würdigung derselben, Zustand der Erhaltung, Wappen, Inschriften."

Die Fundstellen in der früheren Litteratur sind überall gewissenhaft angegeben.

Die Denkmäler werden in practischer Weise vom Ostflügel beginnend zum Südflügel übergehend der Reihe nach, wie sie sich finden aufgezählt. Um aber doch auch einen historischen Ueberblick zu gewähren, hat der Verfasser die einzelnen Nummern auch chronologisch zusammengestellt. Ein ausführliches Register erhöht die Leichtigkeit der Benützung dieses ersten Theiles. Von den Epitaphien No. 194 und No. 400 sind im Text, von No. 32, 84, 85, 315, 39 auf 2 Tafeln Abbildungen gegeben. Leider sind erstere im Druck missrathen. Allerdings kann man hierfür den Verfasser nicht verantwortlich machen.

Diese Einzelaufzählung ist an sich eine der werthvollsten neueren Publicationen zur Augsburgischen Localgeschichte, sie bietet dem Kunsthistoriker feste Anhaltspunkte, dem Genealogen und Heraldiker eine reiche Quelle.

Im zweiten Theile verfolgt Schröder sodann die statistischen Ergebnisse. Mit Ausnahme von zweien sind alle Monumente noch sicher an ihrer ursprünglichen Stelle. Das älteste Monument ist jenes des Grafen Ludwig von Helfenstein, Dompropstes von Augsburg, der im Jahre 1285 starb; das Letzte wurde 1805 eingefügt für Domvicar Jacob Farenschon. Die drei Kreuzgangflügel waren im Wesentlichen drei bestimmten Ständen zugewiesen, als ambitus canonicorum, a. vicariorum, a. dominorum. In letzterem, dem Laienflügel, wurden auch Frauen bestattet. Ausnahmen von der im Allgemeinen festgehaltenen Regel lassen sich mehrere verfolgen.

Unter den archäologischen Beobachtungen verdient die treffliche Erörterung des Unterschiedes zwischen Grabplatte und Epitaphium vor Allem Erwähnung.

Die Grabplatte ist älter als das Epitaph. Erstere ist ursprünglich ein rechteckiger einfacher „Monolith, reichlich von der Grösse des menschlichen Körpers, mit einer Inschrift und mit oder ohne bildliche Darstellung", deren Gegenstand aber auf ganz enge Grenzen beschränkt ist: Figur des Verstorbenen, Wappen oder Beides.

Das Epitaph ist nach Grösse, Form und Inhalt viel freier, ob nun Inschrift oder bildliche Darstellung, oder Beides vereint gegeben ist.

Die Grabplatte ist im Mittelalter dasselbe, was der Loculus-Verschluss im christlichen Alterthum, auch ein Compendium des Sarkophages, also über dem Grabe des Verstorbenen in den Boden eingelassen.

Das Epitaph ist ursprünglich nicht Gedenkstein, sondern fromme Stiftung eines Lebenden zu Ehren Gottes und der Heiligen. Es wird an der Wand angebracht oder in dieselbe eingelassen. Erst im Laufe der Entwicklung wird das Epitaph Gedenkstein des Stifters. Es hat ursprünglich keine Beziehung zum Tode. Diese ist nur zufällig durch den Ort der Aufstellung gegeben.

Aeltere Epitaphien sind oft ganz ohne Inschrift oder irgend eine Andeutung des Stifters.

Das älteste Epitaph des Augsburger Kreuzganges ist vom Jahre 1347, alle früheren Monumente sind Grabplatten. Noch aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts stammt die Sitte eines doppelten Gedenksteines (Grabplatte und Epitaph). Seit Mitte des XV. Jahrhunderts kommt die Grabplatte mehr und mehr in Abgang. Das Epitaph wird zum „Denkmal für den Verstorbenen.“

Seit Ende des XV. Jahrhunderts finden sich Grabplatten in die Wand schräge (halbliegend) oder senkrecht eingelassen und zeigen so ebenfalls den Uebergang an. Vielleicht war auch die Rücksicht auf die „immer kräftiger werdenden Reliefformen des Plattenbildes“ massgebend. Dazu tritt die Rücksicht auf die Persönlichkeit selbst immer mehr in Vordergrund. Die alte Grabplatte hatte den demüthigen Gedanken bewusst festgehalten, das steinerne Bild des Verstorbenen den Füssen der darüber Wegschreitenden zu unterbreiten.

Im Einzelnen wird sodann die Entwickelung der bildlichen Darstellungen und Inschriften, der Grabplatte sowohl wie des Epitaphs dargethan. Die Beobachtungen Schröder's sind zutreffend und lassen sich sicher in andern Kreuzgängen beispielsweise im Dome zu Regensburg oder im Dome zu Eichstätt, selbst in kleinen Gottesackerkapellen noch mit vielen weiteren Denkmalen belegen und ergänzen.

Nur kurz macht der Verfasser aufmerksam auf die Paläographie solcher mittelalterlichen und neueren Monumente. Mit Recht bedauert er den Mangel einer systematischen Arbeit über monumentale Paläographie des Mittelalters, gegenüber den zahlreichen Werken über Paläographie der Handschriften. Gleichwohl giebt er auch hier schätzenswerthe Fingerzeige.

Auch das Material der Denkmäler ist sorgfältig in Betracht gezogen. In dem Absatze über kulturhistorische Wandlungen beweist der Verfasser die durchaus auf das Uebernatürliche gerichtete Tendenz aller mittelalterlichen Monumente, die selbst in der Renaissancezeit noch lange fortwirkt.

Gegen Otte hebt er hervor, wie deutlich in der erdrückenden Mehrzahl der Epitaphien dessen Ansicht über die „Heiligenanbetung“ widerlegt ist. Selbst Verstümmelungen der Bilder durch Zwinglianer beweisen,

dass diese bildlichen Darstellungen mit der katholischen Lehre absolut übereinstimmen, im Gegensatze zu dem Vorwurfe Otte's. (Handb. d. kirchl. Kunstarchäologie I 462.) Nicht den Heiligen sondern Gott gilt die Anbetung, deutlich nicht Maria sondern dem Kinde auf ihrem Schosse, während die Heiligen als Patrone hinter dem Stifter stehend ihn empfehlen.

Im XVI. Jahrhundert verschwinden leider die Schöpfungen der gläubigen Poesie des Mittelalters, zunächst der Patron. Endlich machen die bildlichen Darstellungen überhaupt dem Inschriftepitaph, und seiner prahlerischen Prätension Platz.

Die Inschriften der Grabmonumente zeigen eine ähnliche Wandlung. Das Mittelalter weist fast stereotyp die bekannte Formel auf: Anno Domini (Jahr, Monat, Tag) obiit (Name) cuius anima requiescat in pace. Gegen Ende desselben finden wir schon häufiger Titel und Würde. Um die Wende des XV. Jahrhunderts beginnen die dem früheren religiösen Empfinden fremden Lobeserhebnngen des Verstorbenen. Damit werden die Inschriften immer umfangreicher. Das Inschriftepitaph verdrängt jedes andere Monument. Bald verliert sich der in den ersten Renaissanceinschriften oft schön und tief gedachte Inhalt dieser Gedächtnissinschriften in's gesucht Geistreiche, schliesslich in's völlig Geschmacklose, wie die Inschrift auf dem Epitaph Sutor 1747:

Sta viator et ter exclama
Ju! Ju! Ju!
jacet hic
Ju-bilaeus sacerdos, Ju-bilaeus chori vicarius,
Ju-bilaeus lector
u. s. f.

Wie in den Inschriften zeigt sich der Zeitgeist in dem Prunke der Wappen und Ahnenproben.

Im letzten Abschnitte würdigt der Verfasser die Monumente endlich nach ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung.

„Trotz der gelegentlichen Bemerkungen, welche Kugler und nach ihm Otte über einzelne daselbst aufgestellte Kunstwerke machen, und trotz der geringen Zahl plastischer Gebilde, die ausser diesen Monumenten für die Beurtheilung der Leistungen Augsburg's auf dem Gebiete der Plastik zu Gebote stehen, hat die Kunstforschung dem reichen und den Entwicklungsgang so trefflich illustrierenden Sculpturenschatz des Augsburger Domkreuzganges ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden bisher unterlassen."

Leider trifft auch diese Bemerkung nicht auf den Augsburger Domkreuzgang allein zu.

Die künstlerisch bedeutendsten Arbeiten gehören der Zeit von 1460—1520 dem ausgehenden Mittelalter und der Frührenaissance an. Eine neue Blüthezeit, um 1605 in einzelnen Denkmalen vertreten, „erstickte im Blut und Jammer des dreissigjährigen Krieges."

Die ältesten Sculpturwerke (Mitte des XIV. Jahrhunderts) schliessen sich der Vollendung des plastisch so reich geschmückten Nordportals am Dome an (1343). Die Glanzzeit wird vorbereitet durch die Vollendung des Domchores welche nach 75jähriger Bauthätigkeit im Jahre 1431 erfolgte.

Auch der „auffallende Mangel an mittelalterlich-plastischen Werken in der Domkirche,“ den der Verfasser genügend erklärt mit dem Hinweis auf die 11jährige Besitznahme des Domes durch die Zwinglianer (1537—48) beweist sonach nichts gegen die Annahme, welche Berthold Riehl bisher vertrat (Skizze der Gesch. d. mittelalterl. Plastik im bayr. Stammlande, Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbevereins 1890 S. 59 und 61), dass nämlich der Aufschwung der Plastik mit der Vollendung eines solchen grösseren Baues „wie zeitlich so auch ursächlich“ zusammenhänge.

Die Entwickelung von der schematisch-statuarischen Auffassung zum vollendeten Ausdrucke von Stimmung, Leben und Empfinden ist mit trefflichem Verständnisse verfolgt, ebenso aufmerksam die zunehmende Individualisirung der Einzelfiguren, die Darstellung des Nackten am Christkinde und am leidenden Erlöser, die Gewandbehandlung. Auch bei diesen Beobachtungen ist Epitaph und Grabplatte sorgfältig auseinandergehalten.

So erschliesst uns dieses Schriftchen liebevoll das Verständniss eines bedeutenden heimathlichen Denkmales. Es giebt aber darüber hinaus in dankenswerther Weise Anregungen und Fingerzeige genug, welche für das Studium der mittelalterlichen Kunst ganz allgemeinen Werth beanspruchen können.

Eichstätt. *Oscar Freiherr Lochner von Hüttenbach.*

Ausstellungen.

Die v. Dyck - Ausstellung in London, 31. Winter - Exhibition der Academy.

Die Rembrandt-Ausstellung in London hielt der Amsterdamer mindestens die Waage. Die Londoner v. Dyck-Ausstellung blieb nicht unwesentlich hinter der Antwerpener zurück. An dem ungünstigen Eindrucke der englischen Veranstaltung waren einige Umstände Schuld, die keine Bemühung hätte beseitigen können. Im englischen Privatbesitze — und daraus fast ausschliesslich schöpft die Winter-Exhibition der Academy — giebt es mit vereinzelten Ausnahmen nur Arbeiten aus v. Dyck's englischer Zeit, fast nur Bildnisse. Das musste der Ausstellung, die mit 129 Gemälden einen sehr beträchtlichen Raum einnahm, eine gefährliche Eintönigkeit in Hinsicht auf die Darstellungsmotive und in Hinsicht auf den Stil schaffen. An sich kann eine Portraitansammlung anziehend und interessant genug sein. Schlimm ist nur, dass das individuelle Wesen aus dem Typischen, aus der höfischen Convention sich nur undeutlich löst in der englischen Portraitirkunst v. Dyck's. Wir lernten nicht so sehr Persönlichkeiten kennen, wir wohnten aus gemessener Ferne einem höfischen Fest der Zeit Charles' I. bei, bewunderten die Haltung und das vornehm lässige Wesen einer Gesellschaft, deren Menschlichkeit verborgen blieb.

Wie mannigfaltig war die Antwerpener Ausstellung, mit den Riesenbildern aus den vlämischen Kirchen, mit den Früchten aller Bemühungen und aller Bestrebungen des Meisters. In Antwerpen konnte die Entwickelung v. Dyck's wirklich verfolgt werden, die reiche, rasch ablaufende Entwickelung; das Verhältniss des Meisters zu Rubens, zu Tizian wurde verständlich, wie auch die allmähliche Feststellung des specifisch v. Dyckschen Stils und die Erstarrung in der englischen Production.

Die angedeuteten Nachtheile der Londoner Ausstellung standen zu erwarten, wenngleich die Kenner des englischen Privatbesitzes doch ein und das andere Bildniss der Genueser Zeit in der Academy zu sehen gehofft hatten, das sie nicht fanden. Was aber kaum erwartet wurde, war die wenig sorgfältige Auswahl. Die bis zum Ueberdruss bekannte Thatsache, dass fast alle englischen v. Dyck-Portraits in alten Copien und Werkstattwiederholungen vorkommen, hätte die Veranstalter der Aus-

stellung zu scharfer Prüfung und Vergleichung der angebotenen Bilder mahnen sollen. Unter den 129 Gemälden auf der Ausstellung waren mindestens 30 sicher nicht von v. Dyck's Hand, 10 etwa nicht einmal nach ihm, sondern von anderer Herkunft.

Immerhin war die englische Periode glänzend genug und weit besser natürlich als in Antwerpen repräsentirt, da fast der gesammte Hochadel dem Beispiel der Königin gefolgt war und zu der Ausstellung beigesteuert hatte. Das Windsor-Schloss hatte nicht weniger als 6 Bilder hergegeben.

Nur fünf ausgezeichnete Schöpfungen der Genueser Zeit waren auf der Ausstellung. Ganz auffällig stachen sie durch gesunde Natürlichkeit bei aller Vornehmheit, durch individuelle Prägung und durch Kraft der Färbung hervor. Namentlich die lebensfrohe Südländerin, Capt. Holford's herrliche Principessa Balbi (No. 70) war — wenn auch nicht unter Larven die einzig fühlende Brust — so doch gewiss von stärkerem Pulsschlag und frischerer Eigenart als Alles ringsumher. Minder individuell ist die reizende, ganz in Weiss gekleidete Genueserin, die Marchesa Brignole-Sale (No. 62, Duke of Abercorn), die, hier wie auf der Antwerpener Ausstellung wohl das schönste Bild schlechthin im Decorationseffect war.

Zwei gute Männerbildnisse der Genueser Periode schmückten die Londoner Ausstellung. Das Portrait des Dogen Andrea Spinola (No. 47, Capt. Heywood-Lonsdale), von grandiosen Massen und starker Farbenwirkung, ein wenig beeinträchtigt durch die nicht ganz tadellose Erhaltung und dadurch, dass der Dargestellte einen recht gleichgiltigen Kopf hat. Das stolze Bild war früher im Besitze des Sir J. Hawley und gehört dem Capt. Heywood erst kurze Zeit.

Das von dem Earl of Hopetoun ausgestellte Bildniss eines jüngeren Mannes in Rüstung, der ebenfalls als ein Glied der Spinola-Familie bezeichnet wird (No. 60), scheint mir den besonderen Reiz der Genuesischen Kunst v. Dyck's noch kräftiger auszustrahlen als das Portrait des sitzenden Dogen; freilich ist die Malerei in besserem Zustand. Dass ein Spinola dargestellt sei, ist übrigens recht zweifelhaft. Die Galerie von Edinburgh besitzt ein Familienportrait von der Hand des v. Dyck, in dem derselbe Mann dargestellt ist. Nach dem Edinburgher Katalog ward das Familienportrait von dem Marchese Luigi Lomellini erworben und soll Glieder des Lomellini-Geschlechts darstellen.

Frische Arbeiten v. Dyck's in dem Stil, der durch Rubens' Vorbild wesentlich geprägt erscheint, waren nur ganz vereinzelt auf der Ausstellung, so etwa das Selbstbildniss aus dem Besitze des Duke of Grafton (No. 87), das Portrait einer jugendlichen Frau (No. 113, Earl of Denbigh), das herrliche Bildniss einer Mutter mit ihrem Kinde (No. 11, Earl Brownlow) und von biblischen Compositionen die gewaltige Gefangennahme Christi (No. 30, Ld. Methuen), wie die entsprechende noch frischere Skizze (No. 85, Sir Francis Cook).

Die Antwerpener Periode, die der italienischen Reise folgt, war

nicht minder schwach vertreten. In diese Zeit gehört etwa das tüchtige, wenn auch ungefällige Bildniss einer stehenden Frau, das Lawrie & Co. ausgestellt hatten (No. 107) und das etwas theatralische, mit Unrecht bezweifelte Feldherrnbildniss des Grafen von Nassau-Dillenburg (No. 51, Ld. Ashburton). Einige vortreffliche Schöpfungen, die etwa 1628 bis 1630 entstanden, auf der Grenze zwischen der niederländischen und der englischen Periode stehen, zeigen den Meister im vollen Besitze seines persönlichen Stils, so das Scaglia-Portrait (No. 66, Capt. Holford; in Antwerpen war auch die Copie des Antwerpener Museums ausgestellt), das relativ unbekannte, herrlich erhaltene, etwas mehr dem englischen Stil zugewandte Madonnenbild mit Scaglia als dem Donator und einer Gottesmutter, die Portraitzüge zeigt (No. 24, Lady Rothschild), dann das höchst merkwürdige, genrehaft aufgefasste, fast an Frans Hals erinnernde Bildniss Langlois', das vielleicht 1625 zu Paris entstanden ist (No. 122, W. Garnett), das wundervoll bewegte Künstlerbildniss (No. 7, Duke of Sutherland) und endlich das berühmte Arundel-Portrait, das ebenfalls dem Duke of Sutherland gehört (No. 2). Das zuletzt genannte Bildniss stellt den berühmten Gönner v. Dyck's dar, der die Uebersiedlung des Malers nach England wahrscheinlich gefördert hat.

Unter den guten Arbeiten der englischen Zeit — etwa 60 echte, eigenhändige Bilder der Periode waren auf der Ausstellung — standen die Windsor-Gemälde voran, wenngleich ihr vernachlässigter Zustand beklagt wurde. Die Entwickelung des Meisters in dem Jahrzehnt seiner englischen Thätigkeit war wohl zu studiren, zumal da einige der ausgestellten Bilder mit Jahreszahlen versehen waren, mehrere andere nach historischen Anhaltspunkten datirt werden konnten. Ohne Zweifel ging v. Dyck's Weg in diesem Jahrzehnt abwärts. Die Farbigkeit wird allmählich schwächer, die Individualisirung matter, die Zeichnung leerer. Am Ausgang stehen trübe und blutleere Gestalten. Zu Beginn der englischen Periode schuf v. Dyck ein so feuriges Gemälde wie den Arundel mit seinem Enkelkind (No. 58, Duke of Norfolk).

Mehrfach war der König vertreten, doch konnte nur die Halbfigur aus dem Besitze des Duke of Norfolk (No. 37) als Original gelten, wie unter den verschiedenen ausgestellten Portraits der Königin allein das Exemplar des Marquess of Lansdowne (No. 76) die Qualitäten einer eigenhändigen Arbeit v. Dyck's aufwies. Die königlichen Kinder erschienen in den beiden berühmten Gruppenbildern aus Windsor (von 1635 die Darstellung der drei Kinder, No. 69; von 1637 die nicht weniger schöne Darstellung der fünf Kinder, No. 55). Dem Stil nach aus etwa derselben Zeit stammt das gleichfalls aus Windsor eingesandte Doppelbildniss der zwei jungen Söhne des ersten Duke of Buckingham (No. 38). Mehrere gute und anscheinend originale Portraits des Lord Strafford, die von einander in der Composition abweichen, waren auf der Ausstellung beieinander (No. 63, Earl Fitzwilliam; No. 82, derselbe Besitzer; No. 100, Duke of Portland). Unter den Doppelbildnissen glänzte, wie in Antwerpen, das

dem Earl Spencer gehörige Portrait der beiden Grafen von Bristol und Bedford (No. 56), stark in der Färbung und rein erhalten. Von den reicheren Familienportraits erschien das von dem Earl of Clarendon ausgestellte Bild des Earl of Derby mit Gattin und Tochter (No. 81) sorgfältig durchgeführt, aber langweilig in der Anordnung, während die Darstellung der Buckingham-Familie gefällig und wirkungsvoll componirt ist (No. 95, Baron Arnold de Forest). Ziemlich vereinzelt als freie Composition im späten v. Dyck-Stil, fiel die Armida-Composition auf (No. 67, Duke of Newcastle). Die sehr gefällige, wie in Vorahnung des Louis XIV.-Stils geschaffene Darstellung von ausserordentlichem Umfange ist gewiss ganz eigenhändig von v. Dyck gemalt.

Friedländer.

Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei.

Von **Pietro Paoletti** und **Gustav Ludwig.**

Die Malerfamilie Bastiani.

Vasari erwähnt bei der Lebensbeschreibung Vittore Carpaccio's, dass derselbe seinen zwei Brüdern Unterricht in der Malerei gegeben und dass dieselben ihn dann ziemlich gut nachgeahmt hätten; einer dieser Brüder habe Lazzaro geheissen, der andere Sebastiano[1]). Schon seit langer Zeit hat die Kunstforschung festgestellt, dass Vasari gänzlich missverstandene Nachrichten von dem venezianischen Maler Lazzaro Sebastiani (im venezianischen Dialekt Bastiani) gehabt haben muss, und diesen auf so verkehrte Weise mit Carpaccio in Beziehung setzte, trotzdem glauben aber selbst heute noch viele, dass Lazzaro ein Schüler und schwacher Nachahmer des Carpaccio gewesen sei.

Das Studium der Documente lehrt aber, dass die Bastiani schon vor der Mitte des XV. Jahrhunderts in Venedig als weitverzweigte Malerfamilie auf den verschiedensten Gebieten thätig sind, dass Lazzaro bei seinen Zeitgenossen hochangesehen war, vielleicht auch von auswärts her Aufträge erhielt und überdies als Schulhaupt einer gewissen Gruppe von Malern angesehen werden muss.

Marco Bastiano.

Als ältestes Mitglied der Familie Bastiani haben wir den Maler Marco anzusehen. Dieser war Cultrarius oder Cortinarius, ein Maler von Altardecken, Vorhängen, Standarten, Penelli, Kirchenfahnen, Trompetentüchern und dergl. Von Werken dieser einst ausgedehnten Kunstübung, über die wir noch eine specielle archivalische Darstellung geben werden, ist so gut wie nichts auf unsere Tage gekommen. Die kostbaren Altarwerke des XV. Jahrhunderts waren mit kunstreich bemalten Decken und Vorhängen geschützt; als letzte Nachzügler dieser Gattung sehen wir noch heute im Venezianischen öfters beliebte Cultbilder der Madonna mit Decken

---

[1]) Insegnò costui l'arte a due suoi fratelli, che l'immitarono assai; l'uno fu Lazzaro, e l'altro Sebastiano. Giorgio Vasari: Vita di Vettore Scarpaccia. —

verhängt, deren Verzierungen jedoch sehr wenig künstlerische Bedeutung haben; dieselben tragen meist das Monogramm der Maria in Gold- oder Flitterstickerei. In der Gegend von Brescia dagegen haben sich grosse gemalte Flügelthüren, nach Art der Orgelthüren, zum Schutz der Anconen bis auf den heutigen Tag erhalten.

Die Cortinai und Cultrai bildeten eine Unterabtheilung in der Malerschule und selbst noch im vorigen Jahrhundert beanspruchte die Malerschule einen gewissen Einfluss auf die Fabrication gedruckter Zeugstoffe, die gewissermassen den letzten Ausläufer dieser Kunstübung darstellte.

Im Jahre 1435 wird Marco zum ersten Male erwähnt als Sohn des Jacobo Bastian, in der Pfarrei S. Lio wohnhaft, und zwar als Zeuge bei der Testamentserlassung des Malers Petrus quondam Antonio, der ebenfalls in S. Lio wohnt[2]). Im Jahre 1440 ist er auch der Wittwe des inzwischen verstorbenen Malers Petrus, die sich nun schon wieder zum zweiten Male verheirathet hat, als Zeuge behülflich.[3])

Im Jahre 1447 fungirt er als Zeuge des Glasers Lucas[4]), 1454 erscheint er mit dem Zusatz condam ser Jacobi, also damals war sein Vater schon gestorben[5]). Im Jahre 1457 ist er noch einmal dem Glaser Lucas als Zeuge behülflich zugleich mit seinem Sohn Alvise, der später dann auch als Maler erwähnt wird[6]). Im Jahre 1457 muss Marcus durch eine Krankheit veranlasst worden sein, sein Testament zu verfassen, bei welcher Gelegenheit wir mancherlei Interessantes erfahren[7]). Zu seinen Testa-

[2]) 1435, 31 Augusti — Test . . . Ego Petrus quondam Antonii pictor de confinio santi Leonis.

Tes. Dominus presbiter Antonius de Mileto sancti Leonis et ser Marchus filius ser Jacobi bastian pictor de confinio Sancti Leonis.

(Arch. St. S. N. Gruato Nicolò B. 576. N. 454.)

[3]) 1440, 22. Julij. — Domina Isabetta relicta ser Petrj pictoris et nunc uxor ser marci de ventura a volta de confinio sancti leonis . . .

Te. Ser Marcus baistiano ser Jacobi de confinio sancti Leonis . . .

(Arch. St. Cancell. inferior. Franciscus ab Helmis Prot. XVIII a Cta. 181 tgo.)

[4]) 1447, 15. Junij — Test. . . . Ego Lucas quondam ser georgij fenestrarius de confinio sancti Leonis . . .

Tes. ser Marcus bastian filius ser Jacobi pinctor de confinio sancti leonis, ser petrus de franceschis, ser Mafei Zordanius de confinii sancti Julianj.

(Arch. St. S. N. Gambaro Antonio. Ba 559.)

[5]) 1454, 24. Julij — Test. . . . Quapropter Elena relicta Antonij a cencibus tertij ordinis sancti francisci de confinio sancti leonis . . .

Te: Marcus bastiani condam ser Jacobi sancti Leonis.

(Arch. St. S. N. Christiano Anastasio — B. 464, prot. c. 72.)

[6]) 1457, 7. Maij — Test. . . . Ego Lucas quondam georgis fenestrarius de confinio sancti Leonis,

Tes: ser Marcus, quondam ser bastiani pictor, ser Ludovicus filius soprascripti Ser Marci.

(Arch. St. S. N. Natale Colonna Ba 360, Protocollo.)

[7]) 1457, 22. Junii — Test. . . . Ego Marcus condam Jacobi Bastiano de confinio sancti Leonis . . . volo meos fidei commissarios ser Lazarum quondam

mentsvollstreckern ernennt er seinen Bruder, den Maler Lazzaro Bastiani und Alvise, seinen Schwager und seine Söhne, soweit sie schon erwachsen sind. Er ist aber diesmal noch nicht gestorben, denn im Jahre 1463 und 1468 finden wir ihn wieder als Zeuge von Testamenten[8][9][10], 1470 erklärt sich Catherina Frau des Salvi von Cypern als seine Schuldnerin, bei welcher Gelegenheit der Maler Anthonio de Vincentibus als Zeuge fungirt.[11])

Im Jahr 1472 wird von der Scuola di S. Marco einem Maler Marco eine von diesem gemalte Standarte bezahlt. Da Marco Bastian damals Mitglied der Scuola war, beziehen wir diese Angaben auf ihn.[12])

Jacobi Bastiano fratrem meum et ser Ludovicum quondam Philippi cognatum meum et meos filios ad presens magnos . . . dimitto unam vestam de veluto cremexino Marie filie mee . . .

Item volo et esse volo ac dimitto quod Marta de genere Tartarorum sclava mea servet dictos filios meos sex annos et post dictum tempus remaneat libera francha et expedita ab omni onere seu iugo servitutis . . .

Et si dicti filii mei non tenerent seu non observarent dictam Martam honestam seu non facerent ei bonam compagniam hunc mei comissarii teneantur dictam sclavam ab eis removere et eam servire facere aliis filiis parvis que facerent ei bonam companiam. Item volo . . . quod Andriana et Maria sorores meos habeant ducatos decem . . .

(Codicillo) . . . quod habeat filia mea ducento mille quingenti . . . quod Marta sit induta a capite . . . (*A tergo*) . . . Test$^{m.}$ magistri Marci quondam ser Jacobi Sebastiano pictori sancti Leonis.

Extractum et in publicam formam relevatum per me Antonium Marsilium. Not. et aulae ducalis cancellarium. 1538, 3. Julij. in prot. Not. presb. Natalis Colonna. (Arch. St. S. N. Marsilio Antonio B. 1211 N. 787). Original bei Notar Natale Colonna No. 787.

[8]) 1463, 21 Augusti — Ego Stephanus quondam Nicolai credentiariius de confinio sancti Leonis . . . Et mi marcho bastian pentor fui testimonio. (Arch. Natale Colonna — B. 360 Prot. 119).

[9]) 1468, 20 Julij — Test. . . . Ego Blanca Domicella filia quondam ser Silvesti Polle olim patroni navis de confinio sancti Vitalis . . .

T$^{e.}$ Ser Marcus bastiani pictor sancti Leonis.

(Arch. St. S. N. Natale Colona B^{a} 360 Prot. 145.)

[10]) 1468, 30 Julij — Test. . . . Ego Brigida relicta quondam ser silvestri polo olim patroni navis de confinio sancti vitalis . . .

T^{e}: Ser Marcus Basthiani pictor sancti leonis.

(Arch. St. S. N. Natale Colona B^{a} 360, No. 20.)

[11]) 1470, 28 Maij — Test. . . . Ego Catherina uxor ser salvi de cipro marinai . . . Item volo . . . quod . . . commissarii mei faciunt sibi solvi a Marco pictore, de confinio sancti Leonis . . .

T$^{e.}$ Anthonius de Vincentibus pictor sanct Apolinaris.

(Arch. St. S. N. Pietro de Rubeis. B. 870.)

[12]) 1472 — Magistro Marcho depentor . . . de aver per horo so manifattura de farme uno stendardo over penon . . . ducati $10^1/_2$. (Arch. St. Sc. gr. di S. Marco Commissaria Zaccaria Gustinian.)

Im Jahre 1473 unterzeichnet er sich unter dem Testament des Christoforus de Monte als pictor et cultrarius[13]), von einem anderen de Monte werden wir später erfahren, dass er auch cultrarius war. Im Jahre 1474 tritt er mit dem wahrscheinlich griechischen Holzschnitzer Nicolo Scalamanzo zugleich als Zeuge auf und wird bei dieser Gelegenheit cortinarius genannt.[14]) [15])

Im Jahre 1480 malt er noch einmal einen penello für den Guardian der Scuola di S. Marco.[16])

Am 3. Januar 1489 ist er gestorben und bei S. S. Gio. e Paolo begraben, wie wir aus dem Totenregister der Scuola di San Marco erfahren.[17])

In einer Sammlung von Grabinschriften der Kirche S. S. Gio. e Paolo finden wir auch sein Grab, welches sich auf dem Kirchhof bei der S. Orsola-Kapelle befand, erwähnt.[18])

Das Testament des Marco Bastian ist von kulturgeschichtlichem Interesse, weil darin eine Sclavin erwähnt wird. Sie heist Marta und stammt aus der Tartarei; sie soll noch sechs Jahre bei den Söhnen bleiben und dann ihre Freiheit erlangen; er empfiehlt sie der besten Behandlung; wenn die Söhne nicht gut gegen sie sind, soll sie zu anderen kleinen Kindern kommen und in einem Codicill befiehlt er noch, dass sie von

---

[13]) 1473 22 Aprilis — Test. . . . Ego christophorus de monte quondam ser martinj zuponarius de confinio sancti Leonis . . .

Tes. ser marcus quondam Jacobi pictor et cultrarius de confinio sancte Justina. (Arch. St. S. Not. Giuseppe de Moisis — B. 727.)

[14]) 1474, 20 Octobris — Test. . . . Ego diana filia ser francisci nigro de Venetijs et uxor ser victoris testa varotari de confinio sancti leonis . . .

Tes. Mi marcho bastian testes scripsi. Mi nicholo squalamanzo testes scripsi. Ego philippus Triolj Venetiorum notarius quondam ser Johannis complevi et roboravi. Et vero quod ita sunt testes qui rogatis fuerunt de suprascripto testamento de quo accessi in domo suprascripte testatricis de confinis sancti leonis ser nicolaus squalamanzo Intaljator lignaminis et ser marcus de bastiani pictor cortinis ambo de dicto confinio sancti leonis (Arch. St. S. N. Trioli Filippo, Protocollo).

[15]) 1474, 20 Octobris — Test. . . ., testes: ser Nicolaus squalamanzo Incisor lignaminis et ser marcus a cortinis ambo de continio sancti leonis. (Arch. St. S. N. Trioli Filippo B. N. 974 Cedula).

[16]) 1480, 22 Maggio. — La scuola grande di San Marco fa contratto con „magistro marcho bastian depentor a San Lio „per eseguire il „penelo del guardian de mattin“ per il prezzo de ducati 40 a 50 (Arch. St. Scuola grande San Marco, not° s. n. dall' anno 1428 al 1503).

[17]) 1489, 3 Gennajo — „Muore, Magistro marcho Sabastian pentor . . . fo sepelido a S. Zuanne pollo . . .“ — (Arch. St. Scuola Grande della Caritá — Ordinario delle successioni delli Guardiani e fratelli morti dall' anno 1450 al 1545.)

[18]) Rocco Curti: Iscrizioni sepolcrali Venete. (Bibl. Marc. Lat. Cl. XIV, Cod. XXVI—XXVII). Nel cimetiero di S. Orsola. Sepultura . . . Marci Bastiani q. Dom. Jacobi et Suorum heredum.

Kopf bis zu Fuss neu bekleidet wird; sie scheint also einen guten vorsorglichen Herrn an Marco gehabt zu haben.

Die Sclaverei war in Venedig in Folge des lebhaften Handelsverkehrs mit dem Orient noch bis in das XV. Jahrhundert hinein Sitte. Die Genuesen brachten die Kriegsgefangenen der Tartaren aus der Krim auf die Sclavenmärkte Aegypten's, besonders Kairo's, wo sie die Venezianer kauften, aber auch in Venedig wurde regelmässiger Menschenhandel getrieben. Besonders häufig sind gegen Ende des XIV. Jahrhunderts Sclaven in Testamenten erwähnt.

Was speciell nun Künstler anlangt, so finden wir, dass im Jahre 1363 der Goldschmied Nicholetto Gritto seinem Collegen Marco eine tartarische Sclavin Namens Anexia verkauft, der Goldschmied Blasio Zane und der Maler Menego (Domenico) fungiren als Zeugen.[19]) Im Jahre 1382 verkauft der Maler Petrus Tonezo eine tartarische Sclavin, 24 Jahre alt, eine Christin, ohne Fehl und Makel, für den Preis von 36 Goldducaten.[20]) Im Jahr 1404 trifft der Maler Laurentius Rogerio in seinem Testament die Anordnung, dass, wenn sein Sclave Nicolaus seiner Frau und Testamentsvollstreckerin fünfzig Goldducaten auszahle, so soll er freigelassen sein.[20a])

---

[19]) 1363, 24 Novembris. — Manifestum facio ego Nicholetus gritto Aurifex de confinio sancti Benedicti cum meis heredibus quia do vendo atque transacto vobis ser Marcho Aurifice de confinio sancti Angeli et Vostris heredibus unam meam sclavam nomine Anexiam, de genere tartarorum. Ita quod amodo eamdem cum plenissima virtute et potestate habendi, tenendi, dandi, donandi, alienandi, et pro anima judicandi et in perpetuum possidenti. Et quicquid ex ea vobis placuerit faciendi nominem vobis contradicendi. Et exinde me per omnia foris facio, et ipsam in vostra potestate relinquo.

Testes: Blaxio zane Aurifice Sancti Angeli. — Menego pinctore sancti Angeli a cha trevisano. Et Vielmo barbitonsore Sancti Angeli.

(Arch. St. S^o. N^e. Miscellanea Notai diversi, Brani di protocolli B^a 8 No. 64.)

[20]) 1382, 4 Maij. Ser Petrus tonezo pictor sancti salvatoris pro se et suis heredibus dedit vendidit et tradit provido viro ser patro taraschino de maioricis ibidem presenti et pro se et suis heredibus ementi, stipulanti et recipienti quandam sclavam de genere tartarorum . . . annorum viginti quatuor vel circha vocatam de . . . christianam puram omnibus suis membris et corpore et omni prorsus infirmitate latente et patente et specialiter a mallo . . . pro precio facto ducatorum XXXVI auri etc.

Testes: ser Franciscus gundo sancti bartholomei Ser Cor^s michael sancti cassiani. — (Arch. St. S^o. N^e. T. Miscell^e Notai diversi. — Brani di protocolli B 8 No. 86.)

[20a]) 1404, 11 Julij. — Test. . . . Ego Laurentius Rogerio pictor condam ser Francisci Rogier de confinio sancte Marie formose . . . Item volo quod post mortem meam nicolaus sclavus meus debeat dare commissarie mee ducatos quinquaginta auri, quibus datis et consignatis dimitto et volo ipsum esse franchum et liberum ab omni vinculo servitutis . . .

(Arch. St. S. N. Federico Stefani B. 1281. No. 495.)

Simon Bastiani.

Ein Sohn des Marcus, von dem wir sicher wissen, dass er die Specialität seines Vaters, das Malen von Decken und Vorhängen fortsetzte war Simon Bastiani. Vom Jahr 1459 bis zum Jahr 1473 kommt er in Unterschriften als Zeuge von Testamenten vor[21-29]), als sein Wohnort wird von 1467 an theils die Pfarrei S. Agostino und S. Silvestro angegeben. In letzter Pfarrei war ein Priester Francesco, Sohn des Curtinaio Al-

---

[21]) 1459, 22 Maij — Test. . . . Ego presbiter Julianus de charintia cantor seu tenorista ecclesia sancti marcj de confinio sanctorum apostolorum . . .

Te. ser Simon, filius ser marcj bastiano pictor.

(Arch. St. S. N. Natale Colona — Busta 360, prot.)

[22]) 1459, 8 augusti — Test. . . . Ego Antonius olim filius ser ogolini de confinio sancti Appolinaris . . .

Te. Simon bastiano filius ser marci pictor.

(Arch. St. S. N. Natale Colona Ba 360.)

[23]) 1459, 4 Septembris, — Ego Cristoforus quondam ser Antonij enzo de confinio sancti Leonis . . .

Te. ego magister marchus Bastiano pictor, testis simon suus filius.

(Arch. di St. S. N. Natale Colona — Ba 360.)

[24]) 1460, 4. Julij — Test. . . . Ego Andreola filia ser christoforj de lodi et uxor antonii Johanis veludarij de confinio sancti silvestri . . .

Te. Dominicus Saracho olim ser Jachobj de confinio sancti nicolaj de mondi golio. — Simon quondam marci cortinarij de contracta sancti augustini.

(Arch. St. Se. Ne. Grasselli Antonio — B. 508, No. 16.)

[25]) 1460, 15 Decembris — Test. . . . Ego Johana uxor ser benedicti quondam petri de brescia de confinio sancti Eustachij;

Te. ser Simon filius ser Marci bastianj pictor sancti leonis.

(Arch. St. S. N. Natale Colona B. 360, prot. 130.)

[26]) 1467, 1 Julij — Test. . . . Ego lena de pastruich de tertio ordine minorum relicta alegreti magistri et olim filia ser demetri narcesco sclavoni de confinio sanctorum apostolorum de venetiis . . .

Te. simon olim filius marci curtinarii de contracta sancti augustini. Dominicus Saracho olim ser Jacobi curtinarii de confinio sancti nicolai.

(Arch. St. S. N. Grasselli Antonio. Ba 508, No. 89.)

[27]) 1467, 10 Decembris — Test . . . Quapropter Ego Malgarita uxor Augusti marangoni de contrata sancti Silvestris . . .

Tes. Franciscus filius magistri alberti pictoris de parochia sancti Salvatoris. Simon quondam marci pictor de confinis sancti Augustini.

(Arch. St. S. N. Grasselli Antonio. B. 508, No. 137.)

[28]) 1471, 28 Aprilis. — Carta di sicurtà fatta da „Jacobus Johannis de Lusia“, marinaio, a chiara di Giovanni Brandolini marinaio . . .

Te. Simon Marci pictor de confinio sancti Augustini.

(Arch. St. S. N. Cancellaria inferiore. Atti Anto. de Grasselis c. 4b. B. 99.)

[29]) 1473, 25 Maij — Test. . . . Nobilis Domina Danielis Lauredano de confinio sancti Silvestri . . .

Te. Simon quondam ser Marci pictor de confinio Sancti Silvestri.

(Arch. St. S. N. Grassolario Bartol. B. 481, No. 378.)

berto, wohnhaft[27]), dieser nahm sehr häufig die Collegen seines Vaters mit zur Unterschrift bei Testamenten, die sein Chef, der Pfarrer Antonio Grasselli von S. Silvestro anfertigte, so haben wir eine ganze Reihe von solchen Künstlernamen erfahren, darunter auch den des Domenico Saracho, Maler und cultraius[26]).

Alvise Bastiani.

Ein anderer Sohn des Marcus hiess Alvise, dieser war jedoch wahrscheinlich Maler von Tafelbildern. — Vom Jahre 1457 an kommt er in Unterschriften vor[30-38]), 1459 mit dem Holzschnitzer Leonardo Scalamanzo[35]) zusammen; dieser und sein oben erwähnter Bruder Nicolo waren Söhne des Dimitri und kommen auch sonst in den Acten vor.

Im Jahre 1485 hören wir, dass Alvise auf der Piazza S. Marco wohnt[37]). Dies wirft kein gutes Licht auf sein Können; auf der Piazza

---

[30]) 1457, 7 Maij. — Tes. ser Marcus quondam ser bastiani pictor — ser Ludovicus filius sopradicti ser marci.

[31]) 1459, 30 Giugno — Tes. Ser Alvisius bastiano filius serMarci pictor — Magister leonardus Scalamanzo intagliatore quondam ser dimitri — ambo sancti Leonis.

(Arch. St. S. N. Colonna Natale. Ba 360.)

[32]) 1459, 1 Augusti — Tes. magister leonardus scalamanzo quondam ser demitry, Aluisius filius ser marci bastiano pictor ambo sancti leonis.

(Arch. St. Natale Colona — B. 360, Prot.)

[33]) 1459, 2 Augusti — Testis: ser Aluisius benzone fenestrarius, ser aluisius pictor ser marci bastiano.

(Arch. St. Natale Colona — B. 360, prot.)

[34]) 1459, 12 Septembris — Test. . . . Ego Zacharias de comitibus quondam ser christofori de confinio sancte Agathe . . .

Tes: magister antonius filius ser Francisci a feltis de Venetiis, ser Aluisius filius ser marce bastiano pictor ambo sancti leonis.

(Arch. St. S. N. Natale Colona. B. 360.)

[35]) 1459, 17 Septembris — Test. . . . Ego chataruzia relicta magistri luce finestrarij de confinio sancti Leonis.

Te. magister nicolaus schalamanzo quondam ser demitrj . . Aluisius filio ser marci bastiano pictor.

(Arch. St. S. N. Natale Colona — B. N. 360, prot.)

[36]) 1459, 12 Decembrij . . . Tes: magister thomasius barbitonsor quondam ser pense, ser Aluisius bastiano predicti ser marci pictor.

(Arch. St. N. S. Natale Colona — B. 360, prot.)

[37]) 1485, 2 Novembre — Test. . . . „domina francescina filia quondam ser Joannis de Varesco et uxor ser Giorgij Zoia (quondam ser Balbi pictor) habitatrix in confinio Sancte Justine . . . morbo pestifero corpore languens . . . ordinavit cadaver suum sepellirj in archa posita in cimiterio Sancti Zacharie . . ., missit ressiduum omnium suorum bonorum . . . ser Giorgio maritum suo . . . et post mortem ipsius . . . deveniat in Sanctum Zachariam pro sua fabricha . . ., Commissarios suos . . . instituit Ser Giorgium Zoia maritum suum et ser Antonium Varesco . . .

wohnten kleine Maler, die meist an der Bottega ein Aushängeschild hatten, eine „insegna“, z. B. zum Kürbis, alla Zucca oder zur Taube, alla Colombina. Im Jahre 1512 hören wir, dass Alvise in einem Hause der Scuola della Carità in S. Luca wohnt und mit einem ser Steffano sein Haus tauschen will, da es dem Steffano angenehm ist, in der Nähe des Rialto zu sein, während Alvise in dem Hause des Steffano mehr Platz hat, seine Malereien zu trocknen.[39])

Christoforo Bastiani.

Alvise hatte nun seinerseits wieder einen Sohn Christoforo, der auch Maler war und in S. Aponal wohnte, wie wir aus dem im Jahre 1494 abgefassten Testament seiner Frau Catherina erfahren und wie wir ausserdem ersehen, hatte die ganze Familie immer noch Anspruch auf die Begräbnissgruft auf dem Friedhof bei der Scuola Santa Orsola.[40])

Paolo Bastiani.

Endlich hatte Marcus noch einen Sohn Paolo, der aber Priester geworden war, von 1464 bis 1480 war er theils an der Kirche S. S. Apostolorum und in S. Giuliano thätig.[41-44])

---

testimonio . . . Alvixio Sebastiano pictore in plathea Sancti Marci filius quondam ser marci . . .“

(Arch. St. Manimorte, San Zaccaria — B. 7, T 3.)

[38]) 1489, 20 Septembris — Ego laurentia uxor ser georgii sutoris de confinio sancti seueri.

Te: Jo Alluixe Bastiani fo de ser Marcho fo presente testimonio subscripsi.

(Arch. St. S. N. Stella Lorenzo B. 877, No. 886.)

[39]) 1512, 25 Gennajo — Essendo comparso nell' albergo nostro della Scuola Grande della Carità, Domenico Ciprian insieme con ser Alvise bastian depentor sta a S. Luca in una casa della schuolla . . . et rechedendo, che li piaqui de voler consentir la permuttation vuol far i ditti ser Alvise bastian e ser Steffano dalla violla delle loro case perche a ser Alvise bastian depentor fa per lui la casa de biri per esser luogo ampio et largo per el sugar delle sue depenture, et a ser Steffano li son fatti chomodo esser per el suo mistier appresso rialto, e san Marcho, et havendo ben inteso la sua richiesta l'anderà parte . . . che i detti possino permuttar le sue Case . . .

(Arch. St. Scuola Grande della Carità, not. 254.)

[40]) 1494 (5) 27 Januarij — Test. . . . ego Katarina camisere uxor magistri Cristofori qm alvisij bastiani pictoris de contrata sancti Apollinaris . . . volo sepeliri ad sanctum Joannem et paulum in archis viri mei . . .

(Arch. St. S. N. Gio. Ant. Mondo Ba. 742, No. 5.)

[41]) 1464, 4 Novembris — Test. . . . Ego Nicolosa uxor ser Johannis credenzarij quondam alterius ser Johanis de confinio sancti Leonis.

Te: Ego presbiter paulus filius ser marci bastiano nunc clericus testis subscripsi.

(Arch. St. Natale Colona Ba N 360 prot. N 17.)

[42]) 1470, 27 Augusti — testes: Dominus presbiter Paulus Bastianus mansonarius in Ecclesia sanctorum Appostolorum.

(Arch. St. Canc. inf. Franc. ab Helmis. B. 73.)

Die Namen der beiden Brüder Paolo und Alvise Bastian werden noch zusammen in einem kulturgeschichtlich so interessanten und merkwürdigen Document[45]) erwähnt, dass es sich der Mühe verlohnt, etwas näher auf die Sache einzugehen.

In den Jahren 1478 war Venedig sehr schwer von der Pest heimgesucht worden und hatten sich zu Ehren des berühmten Pestheiligen S. Rocco vier Schulen von Geisselbrüdern gebildet, eine auch in S. Giuliano, wo damals noch der Leichnam des Heiligen ruhte.

---

[43]) 1467, 20 Marzo — test. „Ego paulus filius sebastiani pictoris clericus Sancte Marie.

(Arch. St. Ibid. Canc. Inf. Atti Avanzo Nicolò.)

[44]) 1478 (9) 11 Januarij — Test. . . . Ego Barbarella relicta ser Angelij de brocardio de confinio sancti geminiani.

Te. Ego presbiter paulus bastiano titulatus in ecclesia sancti juliani testis subscripsi.

(Arch. St. S. N. Veciis de Bartolomeo Ba 1040, No. 16.)

[45]) Bittschrift an den Rath der Zehn.

Magnificis et Excellentissimis dominis capitibus excelsi consilij, et sociorum Deputatorum ad gubernationem scolae beatissimi et gloriosissimi confessoris sancti Rochi in Ecclesia Sancti Juliani.

. . . el dito messer lo piqvan Insieme con pre Zuan Marco di vechij, che fo coadiuttor al zudeze de proprio per falsario condanado et bandizado in perpetuo de venesia per el conseio di quaranta et con pre polo bastiano homo leziero et de mala sorte et volunta prete de essa siesia: se hanno fatto una pensata . . . Et per adempir el loro desiderio hano tolto el mezo et guida de questa cosa Antonio di negri, el qual e parente del ditto pre polo bastian et pratichado occultamente la cossa con alguni de li ditti disciplinarii (Geisselbrüder) . . . et hieri in fu zorno de nostra dona, per li nostri ordeni non ordenado di far capitolo, el ditto Antonio de negri con el ditto pre polo bastian perche pre zuan marco estato messo in camera per altre sue non bone opere . . . Antonio di negri chavo fuora de manega el foio notato per lezerlo tutta via pre polo bastian ordenado che ognun sentasse et taxesse. . . . Vogliando pur el ditto Antonio de negri commenzar a lezer el governador per obviar a tul enorme et inaudita cossa se fexe avanti tolse el foio de man di Antonio de negri. El che fatto pre polo bastian che per avanti haveva più volte publice manazato de taiar camixe, per non voler far i ditti dela bancha la suo modo desnudò davanti l'altar una spada, et meno plusor colpi verso queli che li si trovava et etiam verso alvixe bastian suo carnal fradello el qual servino de li compagni de la bancha. Et etiam per ordene dato uno deli desciplinarj chiamato alvixe barbier principal capo de la ditta dissension, snudò una spada menando con quella insieme al ditto pre polo bastian. Ma el signor nostro Dio et nostra dona benedetta non volse che algun fosse guasto non havendo i compagni de la bancha alguna cossa da defenderse.

Dei qual uno alvise bastian soprascritto fo afferato da alguni deli disciplinarij et butado violenter fuori della porta strazandoli el collo et li pani da dosso: per non li haver lassato exeguir la loro mala voluntà in proposito . . .

Unterzeichnet von 14 Geisselbrüdern und zwei gewöhnlichen Brüdern.

(Arch. St. Capi del Consiglio dei X. — Suppliche 1472—1594 Ba 1.)

Paolo und Alvise waren beide Brüder dieser Scuola di San Rocco a San Giuliano. Im Jahre 1484 kam es zu inneren Streitigkeiten, die in einer Bittschrift dieser Schule an den Consiglio dei Dieci dargelegt werden.

Polo Bastian, Priester von San Giuliano, der in diesem Document als „homo leziero et de mala sorte et voluntà“ beschrieben wird, und ein anderer Priester, Zuan Marco di vechi, der sogar wegen Fälschung im Gefängniss sass und ein Verwandter des Bastiani, Antonio de negri, hatten eine Intrigue ausgesonnen, um die Statuten der Schule abzuändern. Als bei Verlesung der neuen Vorschläge vor dem Altar des heiligen Rochus diejenigen Brüder, welche gegentheiliger Ansicht waren, protestirten, zog der Priester Polo Bastian, der auf den Altarstufen stand, plötzlich ein blankes Schwert hervor und fing an, auf die Brüder einzuhauen, ja sogar auf seinen leiblichen Bruder, den Maler Alvise. In dem Handgemenge, das nun folgte, wurde dem Alvise übel mitgespielt, der Kragen und die Kleider wurden ihm vom Leibe gerissen und er aus der Kirche hinaus geworfen. Der Consiglio dei X beschloss daher am 25. October 1484, dass Blutsverwandte nicht zu gleicher Zeit Aemter in der Schule San Rocco bekleiden dürften, um solchen Streitigkeiten in Zukunft vorzubeugen.[46])

Unter den Namen der 100 Geisselbrüder der vier Schulen des hl. Rochus, welche in diesen Jahren, den entblössten Oberkörper geisselnd, singend und betend zu gewissen Festen Nachts durch die Gassen Venedig's zogen — Desceplinarij che se battono —, finden wir auch zwei Maler angegeben, Jeronimo di Domenego depentor und Thomaxo bragadin, pentor; der letztere war vermuthlich ein Nachkomme des Donato veneziano.[47]) Wenn man nun an diese Bussfahrten denkt, so ist es merkwürdig zu hören, dass diese Brüder und sogar ein Priester dieser Schule vor dem Altar ihres Heiligen mit Mordwaffen auf einander losschlagen; die furchtbaren Epidemien müssen auch tiefgehende pathologische Störungen in dem Gemüthsleben der Venezianer hervorgebracht haben.

Lazzaro Bastiani.

Lazzaro, von seinem Bruder Marco in seinem Testament als solcher ausdrücklich erwähnt, muss ein jüngerer Sohn des Jacobo Bastiani ge-

[46]) 1484, 21 octobris — Necessarium est . . . qui ad tolendum de medio omnem causam disordinis, odij et rancoris inter homines scolarum batutorum . . . quod de cetero in officiis albergi quatuor scolarum batutorum huius civitatis, nec non et scolae sancti rochi non possint uno et eodem tempore esse in officio illi qui convicti forent simul aliquo gradu talis parentelle . . .

(Arch. St. Consiglio dei X Misti n° 22 anni 1484—1488 carte 74to).

[47]) Anbei befinden sich zwei Listen von Geisselbrüdern.

Desceplinarij che se battono.

Darunter folgende Namen: Franscexo de monsera stampidor, Jeronimo de domenego depentor, Lunardo di chorali toschan, Rado di francesco dai ochiali.

Auf der zweiten Liste unter anderen Namen:

Ser polo damante christaler, ser Jacomo Falcon orexe, Ser Thomaxo bragadin pentor, Ser Stefano de Jacomo orexe.

wesen sein. Sein Name tritt im Jahre 1449 als Lazarus pictor condam sabastiani de confinio sancti leonis auf, ohne Zweifel ist damit der Sohn des Jacobo Sebastiani gemeint[48]).

Eine zweite sehr interessante Notiz in den Archiven von Ferrara bezieht L. N. Cittadella auf Lazzaro Bastiani.

Lazzaro Giacomo da Vinegia soll am 28. September 1458 340 venezianische Goldducaten empfangen für die Reparaturen an der Fassade eines Palastes des Herzogs.[49]). Das Document sagt nicht, was für Arbeiten es waren und auch nicht welcher Palast; auch sagt es nicht, welche Profession der Lazzaro hatte, es fehlt zwischen Lazzaro und Giacomo die Partikel. Man könnte diese Partikel mit grösserer Wahrscheinlichkeit als *di* ergänzen, also Lazzaro di Giacomo, es wäre also Lazzaro Sohn des Giacomo Bastiani aus Venedig die plausibelste Erklärung. Es gab aber zu dieser Zeit in Venedig auch einen Giacomo di Lazzaro tagliapietra, der im venezianischen Staatsarchiv einige Male vorkommt; und ist auch, obwohl die Wortstellung Lazzaro Giacomo dieser Conjectur nicht günstig ist, doch dieser gemeint, denn Cittadella hat selbst nachgewiesen, dass der Giacomo di Lazzaro Tagliapietra da Venezia 1454 an der Cathedrale von Ferrara gearbeitet hat. Mit grosser Wahrscheinlichkeit ist also wohl dieser gemeint und nicht unser Maler Lazzaro di Giacomo Bastiani. Dann haben wir noch, wenn auch erst später, in Venedig einen Lazzaro de Francischis, der der Malerfamilie dieses Namens angehörte, sich aber ausdrücklich als Schnitzer von hölzernen Heiligenfiguren angiebt, also nicht in Frage kommt.[69])

Lazzaro Bastiani kam aber vielleicht erst später in Ferrara zu Ehren, wie wir noch sehen werden.

Im Jahre 1460 arbeitet Lazzaro an einer Altartafel für S. Samuele in Venedig, wie wir aus den Acten der Procuratoren von S. Marco ersehen.[50])[51]) Leider ist dieselbe nicht mehr vorhanden; es wurden aber vor einigen Jahren in dieser Hauptkapelle von S. Samuele Fresken blossgelegt, die ebenfalls auf Lazzaro Bastiani bezogen wurden; doch ist der

---

[48]) 1449, 5 Aprilis — Test. . . . ego Doratia relicta Laurentij merciarij de confinio sancti leonis ... Te: Lazarus pictor condam sabastiani de confinio sancti leonis testis.

(Arch. St. S. N. Cristiano Anastasio — B. 464.)

[49]) 1458 — 18 Sept. — Lazaro (de) Giacomo da Vinegia — deve aver a di XVIII de Septembre (1458) ducati 340 d'oro de Vin. per lui da lo Ill. N. S. per la reparatione de la fazata del Palazo del prefato N. S.

(L. N. Cittadella: Doc. ed Ill. Stor. art. ferr. pag. 229.)

[50]) 1460, 4 December — . . . Dedimus magistro lazaro pictorij pro parte palle fienda videlicet depingenda pro capella nostrj Commissi Lij s. X (S. Samuel)

1461 — Seguono altri pagamenti a maestro Lazzaro Sebastiani.

[51]) 1468, 18 Febr. — a Lazaro bastiano . . . pro ornata capele Scti. Samueli ... et. hoc pingendo unam palam portavit ipse ducs trigintà — Val. L. 111

(Arch. St. Procuratia di S. Marco Misti Ba 196.)

Zustand derselben so, dass man nicht mit Sicherheit sich entscheiden kann, von welcher Hand dieselben überhaupt herrühren könnten.

Im Jahre 1470 schliesst Lazzaro einen ehrenvollen Vertrag mit dem Guardian der Scuola di San Marco ab, in dem er verspricht, ein Bild in zwei Abtheilungen, die Geschichte Davids darstellend, zu malen. Dasselbe sollte auf der Treppe in der Nähe der Wölbung angebracht werden. Die Zahlungsbedingungen sollten dieselben sein, wie man sie Jacopo Bellini gewährt habe. Der Umstand, dass Lazzaro diesen Auftrag von einer so bedeutenden Körperschaft bekam und dass man ihn mit Jacobo Bellini auf eine Stufe stellte, beweisen jedenfalls, dass er sich damals schon eines grossen Ansehens bei seinen Zeitgenossen erfreute.[52]) Leider sind auch diese Gemälde bei dem Brande der Schule zu Grunde gegangen.

Crowe & Cavalcaselle geben an, dass Lazzaro im Jahre 1470 Mitglied der Scuola di San Gerolamo wurde. Dieses Datum ist mit absoluter Bestimmtheit nicht zu beweisen. In der sehr schönen aus dem Jahre 1504 stammenden Copie des alten von 1378 datirten Mariegola, welche gegenwärtig unter den Manuscripten Emanuel Cicogna's im Museo Correr aufbewahrt wird, findet sich in der That der Name ser Lazaro de bastian depentor in dem Alphabet der Confratelli verzeichnet, jedoch ohne Datum, man kann aber aus der Stellung des Namens in der Reihenfolge der Einträge und aus bekannten Daten der Lebenszeit von anderen, vielleicht gleichzeitig eingetragenen Zeitgenossen schliessen, dass er ungefähr gegen 1470 eingetreten.[53]) Da wir früher schon bemerkt haben, dass die Con-

---

[52]) 1470 (69 m. v.) 7 Gennajo . . . chel se dovesse far alcuni telleri in nostra scuola e de queli solamente sia sta da principio a 3 e de quelli anotadi i pacti e condition come neli nostri libri apar et alora de le concluxion di altri maestri quali hano principiado fose tractado mercado e pacti cum maistro lazaro sabastian penctor el qual perche alora non fo posto in scriptura et el dicto mistro lazaro hebi rechiesto dicta opera esserli dada come li fu promeso et consultada fra noi officiali tal caxon l'hebi preso provision e debito de dar principio al dicto teler. E per la sufficentia del dicto maistro lazaro convegnir cum quello, perho in execucion de la dicta parte e per perficer tal opera.

Nui gabriel Zilberti guardian grando e compagni cum el dicto maistro lazaro siamo convegnudi e rimasti dacordo chel debi far el teler el qual e in do campi sopra et proximo al volto della scalla ne li qual el debi depenzer l'instoria de david secondo el desegno die far de tal instoria el qual visto se possi per nui azonzer e detrazer al parer nostro prima chel nebi dado principio sopra dicto teller e di lavorar quelli a tutte sue spexe de colori, ori azuri et ogni altra cosa sopra dicti telleri acadese i quali colori et oro debano esser in tutta perfection . . . e di haver per pagamento et precio rata prorata quello die haver mistro Jacomo belin del suo mexurando pe per pe e paso per paso intendando che dicto mistro lazaro non possi mai astrenzer la scuola a darli denari per dicta caxon . . . (Scuola gr. di S. Marco nel 1428 al 1503.) — G. P. Molmenti Arch. Venet. . . . XXXVI P. 1. pag. 228.

[53]) Museo Correr MSS. Cicogna No. 2113.

fratelli oft kurze Zeit nach dem Eintritt einen Auftrag für die Schule erhielten, oder vielleicht mit einem Seitenblick auf einen solchen in die Schule eintraten, und in der That Lazzaro etwa um diese Zeit zwei Gemälde für die Schule ausführte, so könnte die Annahme Crowe's & Cavalcaselle's stimmen. Gio. Bellini erhielt im Jahr 1464 den Auftrag, ein Bild für die Scuola von San Girolamo auszuführen, und Luigi Vivarini arbeitete ebenfalls später dort. Die bisher dem Carpaccio zugeschriebenen zwei Bilder, die letzte Communion und das Begräbniss des hl. Hieronymus, die einzigen dieser Wandgemälde, die sich erhalten haben, sind jetzt in dem Hofmuseum in Wien und ohne Zweifel von der Hand Lazzaro's und zwar sehr charakteristisch für ihn.

Im Jahre 1473 schreibt Antonio di Choradi von Pera bei Constantinopel an seinen Schwager, den Steinmetz Nicholo Gruatto und bittet ihn, zu Lazzaro Bastian zu gehen und für ihn ein Bild, so gross wie ein halber Bogen Papier, malen zu lassen, auf dem das Portrait des Herrn Jesus Christus dargestellt sein solle. Wenn aber Lazzaro etwa gestorben sein sollte, so sollte er mit diesem Auftrag zu Giovanni Bellini gehen.[54]) Im Jahre 1474 hören wir, dass der Auftrag von Lazzaro ausgeführt war und die Kosten bezahlt waren.[55]). Aus diesen Mittheilungen können wir schliessen, dass Lazzaro im Jahr 1470 wohl nicht mehr ganz jung gewesen sein kann, da sonst die Bemerkung wegen seines Todes keinen Sinn hätte und dass jedenfalls Antonio di Choradi die Geschicklichkeit Lazzaro's über die des Giov. Bellini setzte.

In einem Act des Jahres 1496 wird als der Wohnort Lazzaro's die Pfarrei S. Rafael angegeben[56]), sonst kommt er noch vor als in Santa Margherita, so 1482[57]), und in S. Nicolò, so 1502[58]), wohnhaft; da aber

---

[54]) 1473 — 18 Aprile — (Lettera ricevuta il 25 Giugno) „Pera — A mjo chugnado ser Nicholo gruatto ... Apresso andatte da lazaro bastian che stano sopra el champo di San Polo che cusi le schrivo a luj e fateme far uno quadreto grando come mezo foio de charta di pizolj con la figura di miss. Jesu cristo che siano belo chome li schrivo a luj o se per chaxo che idio el guarda el fusse morto over lo nol volesse far, andate da Ziane belino e mostratelj el mio e ditege il volio a quel modo chome stano quelo con quela soaza d'oro polita e bela e di questo non falite ... Ant. di Choradi.

[55]) 1474 — 25 Luglio — Ser Ant. di Choradi mio chugnado ... de dar per contadi a m°. lazaro bastian per uno quadro con la figura de mess. Gesù Cristo — G. 6.

(Arch. St. SC. G. della Misericordia, B. 23 Commiss. Bart. Gruato).

[56]) 1476, 7 Agosto — ser lazarus bastian pictor quondam ser Jacobi — Sancti Raffaelis.

(Arch. St. S. N. Cancell. Inferior. — Atti Bono Francesco, protocollo.)

[57]) 1482, 22 Novembre — magistro lazaro bastian pintor de contracta Sancta Margarita ..., è presente al testamento di Chiara Badoer di Michiele abitante a Santa Margherita.

(Arch. St. S. N. Miscellanea testamenti — Cassa II Cassella 6, filza I.)

[58]) 1502 — 30 Maggio — ... dona Jacomina filia quondam ser rimondi

diese drei kleinen Pfarrsprengel unmittelbar aneinander stiessen und die Notare oft im Zweifel, waren, in welcher Pfarrei man sich nun gerade befand, und ob die Zeugen in der Pfarrei des Erblassers oder der nächst anstossenden wohnhaft waren, so finden wir oft solche Varianten. Die Pfarrei von S. Raffael ist wohl der dauernde Wohnsitz Lazzaro's gewesen, ja, man kann vielleicht sogar annehmen, der Stammsitz der Familie, denn im Jahr 1367 wird in den Acten des Nicolo Prete in S. Trovaso ein in S. Raphael wohnhafter Nicolo Bastian erwähnt, zugleich ein Beweis, dass der Familienname Bastian schon sehr lange existirte. Im Jahre 1494 wird er in den Acten der Scuola di San Marco erwähnt[59]), zu deren Mitgliedern er zählte. Im Jahre 1498 fungirt er als Schiedsrichter zwischen zwei Bildhauern.[60])[61]).

Vom Jahre 1498, 2 October haben wir unter dem Testament der Angela Ravagnani seinen einzigen Autograph[62]).

Aus dem Jahre 1499 am 21. März finden wir in dem Archiv von Ferrara folgende Notiz: Die Truina — Cittadella erklärt dieses Wort so: La Troina è il catino del coro e potrebbe forse prendersi anche pel coro stesso — der Kathedrale von Ferrara war von Biagio Rossetti erbaut worden und sollte mit

---

pergamensis, et relicta quondam ser nicolinj mediolanensis. — Testes Jurati: Magister lazarus de Sebastianis pictor de confinio Sancti Nicolaj. Magister Constantinus pictor de confinio Sancte margarite.

(Arch. St. Canc. Inf. Atti Bugotichius Biaggio.)

[59]) 1494 — 1 Giugno — contadi da ser lazaro bastian pentor per parte de promesse fexe alla schuola ducati j°.

(Arch. St. Scuola grande S. Marco — B[a] 82 giornaletto de Vichari.)

[60]) 1498, 25 Agosto — Terminatio sive sententia ser paulj sculptoris et Joanis eius cognati, ipse, partes concordes alligunt prudentes viros ser Lazarum Sebastiano pictorem, quondam ser Jacobi de confinio Sancti Pauli tamquam suos comunes amicos ad videndum . . . et appreciandum et sententiandum ipsam palam.

(Arch. St. S. N. Atti Battallis Pietro).

[61]) 1498, 25 Agosto — Prudentes viri dominus Lazarus Sebastiano pictor quondam ser Jacobi de confinio Sancti Rafaelis et ser Guariscus quondam ser Viviani sculptor lignorum Iudices, inter ser paulum sculptorem incisorem lignorum (parole cancellate) et ser Joanem ejus cognatum ex parte una. Et dominus constancium quondam ser pauli de villa alta. Et ser meneginum quondam ser Andree recis . . . (Cancellaria Inferior Atti Battallis Pietro.)

[62]) 1498, 2 Octobris — Test. . . . Ego Angela relicta de ultimo leto petro Ravagnani de confinio presens Raphaelis Venetiarum . . .

T[es]: Jo Lazaro bastian depentor testis subscripsi (Autograph). Jo petro fo de ser zuane fero testis subscripsi — Repetition des Notars: Testes. S. Lazarus bastiano pictor q. S. Jacobi de dicto confinio.

(Arch. St. S. N. Cavanis Bernardo B. 270 No. 97.)

Malereien ausgeziert werden. Diese sollten in Nachahmung von Mosaiken auf Goldgrund ausgeführt werden und neun Figuren, Vasen, Capitäle und anderes Nothwendige darstellen. Die Kosten soll Biagio Rossetti übernehmen. Von Künstlern sollen daran mitwirken: Ein Mantuaner Gevatter des Nicola Rossetti, Sohn des Biagio, Lorenzo Costa von Bologna und Nicolo von Pisa. Diese sollten unter sich ausmachen, wie die Figuren zu vertheilen sind; zwei aber sollten von anderen Malern, eine von der Hand des Bonnfazio und eine von der Hand „Magistri Lazari pictoris" ausgeführt werden. Andrea Mantegna soll dann als Schiedsrichter bei der Preisabschätzung mitwirken.[63])

Obgleich L. N. Cittadella nicht wusste, dass Lazzaro Sebastiani wirklich als Mosaicist in der Basilika von San Marco thätig war, also umsomehr geeignet erschien, bei einem in Mosaiknachahmung auszuführenden Werk mitzuwirken, hat er mit Recht den Namen des „Magister Lazaro pictore" auf Lazzaro Bastiani bezogen, besonders schon deshalb, da ihm um diese Zeit in Ferrara kein Anderer Namens Lazzaro bekannt war, der doch auch, der Wichtigkeit des Auftrags halber, ein schon tüchtiger und berühmter Meister gewesen sein müsste. Auf einem Bogen an der Epistelseite der Cappella Maggiore in San Marco, unter dem man durchgeht, um zu den Seitentreppen dieser Kapelle zu gelangen, befinden sich zwei überlebensgrosse Heilige dargestellt, S. Sergius und S. Bacchus; St. Sergius ist Lazarus B. bezeichnet, der S. Bacchus ist jedoch noch im alten Stil ausgeführt. Stilkritisch ist kein Zweifel, dass dieser S. Sergius von Lazzaro Bastiani ist, obgleich Documente fehlen. In der Kuppel der Epistelseite des Querschiffes befindet sich ein Mosaik eines Heiligen Vincentius B. bezeichnet, welches stilistisch grosse Verwandtschaft mit den Mosaiken des Lazzaro Bastiani zeigt. Von diesem aber haben wir documentarischen Nach-

---

[63]) Ferrara — Archivio Notarile (Anno 1499, Ind. 2e.) 21 Martij.

— Conducta pro pictura Truine facta per Magistrum Blasium Rosettum. — Cum sit . . . picturari facere in Truina . . . Magister Blasius Rosetus Ingegnerius . . . pingi facere et seu picturam construi facere in termina . . . cum figuris novem, vasis, capitelis et aliis necessariis ad musaicum fictitium in auro omnibus suis expensis, per duos peritos et sufficientes magistros in arte, videlicet peritum (. . . manca) Mutinensem compatrem Nicholaj ipsius Magistri Blasii filium (debe essere filii) et peritum Laurentium Costam de bononia una cum Magistro Nicholao de Pise habitatore in domo Magistri Fini . . .

Hoc pacto inter eas partes instrumento et solemni stipulatione firmato, quod figure faciende in ea truina juxta dictum designum sint et esse debeant equivalentes et illius sufficientie que reperientur esse due figure faciende et fabrichande in eo episcopatu, unam videlicet manu mag. Bonfazini pictoris, et alia Mag. Lazari pictoris, arbitrande et pro ut extiment dicte partes agentes cum contentamento ut arbitrentur et judicentur per magistrum providum integerrimumque dominum Andream Mantegnam:

Documenti ed Illustrazioni risg. la storia artistica ferrarese — L. N. Cittadella 1868, pag. 74.

weis, dass dasselbe in der That von einem Vincenzo Bastiani stammt, also ein Grund mehr, die Inschrift am S. Sergius Lazzaro Bastiani zu lesen.

Auf einen weiteren Umstand, dass ein Lazzaro um das Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts in Ferrara berühmt gewesen sein muss, macht Cittadella kurz aufmerksam; es verlohnt sich, etwas näher auf diese Sache einzugehen. Der Ferrarese Sigismondo Fanti veröffentlichte bei Agostin da Portese in Venedig im Jahre 1526 ein Buch über die Prophezeiungen, die man aus Glücksrädern und Würfelwerfen erzielen kann, die „Trionfi della Fortuna“[64]). Dieses jetzt als Meisterstück des alten venezianischen Holzschnittes hochgeschätzte Buch trägt auf dem ersten Stich die Bezeichnung I. M., weshalb man auf den Namen des Johannes Marescalco als Stecher verfiel, es enthält in dem ersten Theil Glücksräder, um diese sind Bildnisse von grossen Staatsmännern Gelehrten, Philosophen und auch Malern gruppirt. Nach Art dieser alten Holzschnittwerke kehren dieselben Typen beständig mit sehr geringer Abwechselung wieder, die Namen der dargestellten Personen sind aber immer andere. So finden wir unter den Malern theils die grössten Namen der Antike, theils die grössten Namen des Rinascimento, so Raffael, Francia, Mantegna und Dosso Dossi etc. Auf crt^e XXV^b aber, auf welcher die „Ruota della Fortezza“ dargestellt ist, die den Schluss der Glücksräderserie bildet, findet sich unter dem Malerbildniss der Namen „Lazaro pictor“. Mit Recht kann man also schliessen, dass ein Maler Lazzaro um diese Zeit in Ferrara hohe Anerkennung genoss und mit Cittadella kann man annehmen, dass mit diesem Lazzaro unser Lazzaro Bastiani gemeint ist. — Es wäre ja auch schwierig, irgend einen ferraresischen Maler oder einen Angehörigen einer anderen italienischen Malerschule Namens Lazzaro zu nennen, der einen so hohen Ruf genossen hätte, als dass er mit irgend einer Berechtigung in diese Serie von grossen Malern hätte aufgenommen werden können.

In dem Jahrgang 1888 der Zeitschrift Archivio Storico dell Arte befindet sich eine kurze A. V. gezeichnete Notiz, in welcher der Autor angiebt, ein Bild gesehen zu haben, dessen theilweis zerstörte Inschrift er „Lazarus de Grimaldi“ zu ergänzen können glaubt. Ein Maler dieses Namens wurde nach Cittadella's Arbeiten in den Archiven von Mantua aufgefunden und bezieht nun der Verfasser alle Notizen, die Cittadella auf Lazzaro Bastiani bezog, auf Lazzaro de Grimaldi. Da die Signatur des erwähnten Bildes, das bisher unzugänglich war, noch nie controlirt wurde, die kurze Notizen, die angeführt werden, nicht alle ganz correct sind und dieser ganz obscure Maler doch wenig zu Fanti's Malerserie passen würde, halten wir dafür, dass Cittadella's Meinung noch nicht schlagend wiederlegt ist.

---

[64]) Triompho di Fortuna di Sigismondo Fanti Ferrarese. — Imprese in la inclita Citta di Venezia per Agostin da Portese nel a. d. v. p. MDXXVI, Carte XXV^b Lazaro Pictor unter dem Portrait eines Malers, in der Mitte La Rota della Fortezza.

Aus den Jahren 1500 und 1502 haben wir wieder Unterschriften des Lazzaro, in denen er als Zeuge functionirt.[65])

Am 11. December 1508 wird er in Gemeinschaft mit Victor Carpaccio und Victor di Matteo d. h. dem Belliniano von Zuan Bellini vorgeschlagen, um die Fresken des Giorgione auf der Fassade des Fondago dei Tedeschi abzuschätzen. Die drei Meister gaben ihr Gutachten dahin ab, dass der Preis von 150 Ducaten der richtige wäre. Gewiss ein ehrenvolles Amt, welches beweist, dass Lazzaro von Gio. Bellini hoch geschätzt wurde; es ist auch bemerkenswerth, dass bei dieser Gelegenheit Lazzaro's Name an erster Stelle steht, welche ihm wohl als Aeltestem gebührte.[66]) Der Abbate Cadorin, welcher diese interessante Notiz zuerst in Gualandi's Memorie veröffentlichte, giebt nun an, auch in den Papieren des Archivs gelesen zu haben, dass Lazzaro Bastiani in Gemeinschaft mit Benedetto Diana die Fahnen auf der Piazza San Marco gemalt hätte, er hat aber unterlassen, anzugeben, in welcher Serie von Documenten er dies gefunden hat, so hat man diese Angabe bis jetzt noch nicht controlliren können.[67])

In dem Jahre 1512 wird in den Todtenregistern der Schule von San Marco Lazaro Bastian als gestorben eingetragen, er muss ein hohes Alter erreicht haben, denn dreiundsechzig Jahre lang finden wir seinen Namen als Maler in den Documenten erwähnt.[68])

---

[65]) 1500 — 14 Gennajo — „... Venetijs Actum jn domo habitationis... in confinio Sancti pauli sita presentibus testibus Ser Sebastiano pictore quondam ser Jacobi de confinio Sancti rafaelis. et Ser Jacobo quondam Joannis mercatore Toscano in rivoalto. Et ser Paulo de Cremona aurifici de regazonibus de Cremona filio quondam ser Tomaseis notis et rogatis fidem facient...

(Arch. St. Canc. inf. Atti Bonetti Zanetto.)

[66]) 1508, 11 Dec. — Ser Lazaro Bastian, ser Vettor Scarpaza et ser Vethor de Mathio per nominati da ser Zuan Bellin depentor, constituidi alla presentia dei mag^ci. Signori m. Caroso da cha da pexaro m. Zuan Zentani, m. Maria Gritti et m. Alvise Sanudo provedadori al sal come deputadi electi dipentori a veder quello pol valer la pictura facta sopra la faza davanti del fontego de Thodeschi el facta per m^o Zorzi da Castelfrancho, et durati dachordo dixero a giuditio et parer suo meritar el ditto m^o per dicta pictura ducati cento et cinquanta in tutto. — (Magistr. del Sale an^o 1491 — 1529: 1505—1514). — Ab. Gius. Cadorin nelle Memorie originali italiane rig. le belle Arti. Bologna, 1840 Serie III pag. 90.

[67]) „Fece molte opere per la Republica fra li quali trovo nelle scritture degli Archivi che dipinse gli stendardi in piazza di S. Marco in compagnia di Benedetto Diana ed i Dogi di Venezia nella sala dei venti savi."

G. Cadorin. op. cit. pag. 21.

— ... e nella sala de venti Savii, situata fra quella del Consiglio e dello Scrutinio, per molti ritratti de Dogi che si abbruciarono, — Ridolfi Carlo: Vita di Lazzaro Sebastiani. Merav. d'Arte p. 67 V I.

— Ivi presso era la Sala del Collegio delli 25 con diversi ritratti di Dogi passati d'altezza di un braccio e mezzo in habito antico, lavorati da Lazaro Sebastiani. — Sansovino Ed. Martinioni pag. 326.

[68]) 1512 — Ser lazaro bastian pentor a san rafael morì. (Arch. St. Scuola Grande di S. Marco — Reg. (1507) n° 5).

Vincenzo Bastiani, mosaico, und die Söhne des Lazzaro.

In welcher Beziehung stand nun der Mosaicist Vincenzo Bastiani zu Lazzaro? Von Vincenzo haben wir einige Notizen über Zahlungen für Mosaikarbeiten in S. Marco aus den Jahren 1506 und 1508.[69][70]) Marino Sanudo berichtet, dass dieser Vincenzo Bastiani das Unglück hatte, am 18. März 1512 bei der Arbeit von dem hohen Gerüst herabzufallen und dass er nach zwei Stunden an seinen Verletzungen starb. Er arbeitete gerade an dem Mosaik der hl. Thecla, unter dem auch jetzt noch die Bezeichnung Vincentius B. zu lesen ist.[71])

Lazzaro Bastiani hatte wirklich einen Sohn Namens Vincenzo, aber, da wir dessen Unterschrift aus dem Jahr 1513, 9. Juli, besitzen, kann der Mosaicist unmöglich ein Sohn des Lazzaro gewesen sein.[72]) Ohne Zweifel stand er zu Lazzaro in naher verwandtschaftlicher Beziehung und war auch sein Schüler, wie man aus der stilistischen Verwandtschaft der Arbeiten beider Meister erkennt.

Unter den Signaturen der Collegen des Marco und Simon Bastian findet sich auch eine Signatur eines Zuane de Lazaro depentor gemeinschaftlich mit dem Cultrarius Domenego Saracho; obgleich der Familiennamen nicht beigefügt ist, dürfte man vermuthen, dass dieser Zuane vielleicht ein Sohn des Lazaro Bastian war und die Specialität seines Oheims Marco betrieb.[73])

Eine sichere Nachricht von einem Sohn des Lazzaro haben wir jedoch. Ein Jacobus Sohn des Malers Lazzaro Bastiani meldet sich im

---

[69]) 1506 — Paga di Gennaro et Febbraro — All'anno ducati 40 — Vincenzo dal Musaico . . . ducati 6 grossi — 16.

[70]) 1508 — Libro di Paghe No. 9 — pag. 362. Vincentius Sebastiani a Musaico habere debet pro paga sex mensium ratione ducatorum quinquaginta in anno — ducatos 25 (S. Saccardo: Les Mosaiques de Saint Marc pg. 287 & 288.)

[71]) 1512 — 18 Marzo — Accedit de hessendo uno maistro Vincenzo lavorava di musaico in chiexia di san marco quale fece quella Santa Tecla erra bon maistro su certo soler che si lavora in chiexia zercha horra di nona una tavola li vene a mancho cascho vixe do horre e morite fo gran pechado e cossa più non accaduta in ditta chiexia et perho ne ho voluto far nota.

(Bib. Naz. Marc. Diarii di Marin Sanudo vol. 15, C. 12 to.).

[72]) 1513, 9 Julij — Test. . . . Ego apolonia relicta quondam ser Jacobi tinto de confinio sancti gervasii Venetiarum . . .

Te. Jo vicenzo di Sebastiani chondam misier lazaro son sta testimonio zurado e pregado de questo testamento ordenado de propria bocha de la sopra dita madona polonia.

(Arch. St. S. N. De Bossis Gerolamo. B 50. N. 27.)

[73]) 1474, 15 Januaris — Test. . . . Ego Lucia consors magistri Joanis Vincentij de confinio sancti Silvestri . . . — Tes. Jo Domenego Saracho depentor testis zurado subscripsi.

Te. Jo Zuane de lazaro depentor testis zurado subscripsi.

(Arch. St. S. N. Carruccio Vescuncio — B. 735, No. 295.)

Jahr 1471 mit noch einigen anderen Söhnen von Künstlern zu dem Amt eines Trägers der Stimmurnen in dem Saal des grossen Rathes. Diese Stimmurnen waren gewissermassen das Palladium der Republik, mit der grössten Spitzfindigkeit waren der Abstimmungsmodus und die Scrutinien ersonnen, so dass jeder Unterschleif und jede Intrigue unmöglich war. Es giebt noch alte Stiche, auf denen die Scene der Abstimmung im grossen Rath dargestellt ist, auf diesen sieht man die jungen Bursche die fast endlosen Reihen der Nobili ablaufen, um die Kugeln in ihren Urnen — bossoli — einzusammeln.[74])

Auch Lazzaro hatte ebenso wie sein Bruder Marco einen Sohn, der Priester war, seine Unterschrift befindet sich besonders häufig unter den Testamenten der Bewohner seines Pfarrsprengels San Raffael, wo, wie gesagt, auch sein Vater Lazzaro wohnte, so dass es sich nicht verlohnt auf alle diese Daten einzugehen.[75-77]) Es ist von diesem Priester im Gegensatz zu seinem Vetter Polo nichts Nachtheiliges bekannt. Priester waren in Venedig oft neben ihrer Amtsthätigkeit auch als Maler beschäftigt, so sehen wir auch, dass Sebastian einen kleinen Nebenverdienst erwirbt als Decorateur, Vergolder und Maler. So unternahm er bei Festlichkeiten die Ausschmückung der Scuola di San Marco[78]), deren Mitglied er war[79]), mit Guirlanden; zur Frohnleichnamsprocession malte er zwei

---

[74]) 1471, 21 Settembre — Infrascripti fecerunt se scribi ad probam Juvenum portantium bussulos albos in maiori consilio. Jacobus filius lazari bastianj pictoris Aloysius victoris lapicide qui servit in maiori i consilio ad portandos busulos. Aluisius filius mathei Incisorij qui dice servivit in maiori consilio. Ludovicus Gyrardus Andree Aurificis, Lucas blanco mathei intaiatoris.

(Arch. St. Notario Collegio 1467—1473.)

[75]) 1489, 30 augusti — Test. . . . Ego diana uxor ser nicolai de sancto droculo quondam Johannis marinarij et marangoni domorum de confinio sancti proculi . . . Testes: Ego presbiter Sebastianus Sebastiani sancti raphaelis testis subscripsi.

(Arch. St. S. N. Stella Ludovico, Ba 875 N. 274.)

[76]) 1491, 22 Januarii — Test. . . . Ego Soradamor uxor ser nicholai de lesina marangoni de confinio sancti petri de castello. Te: Ego presbiter Sebastianus bastiano eclesia sancti raphaelis testis scripsi.

(Arch. St. S. N. Stella Lorenzo Ba 875 N. 147.)

[77]) 1497 (8) 16 Februarii — Test. . . . Ego hieronima filia quondam Domini Pauli Floravantis et uxor Domini Nicolai de medinis de brescia. Te: Ego presbiter Sebastianus Sebastiani titulatus ecclesia sancti raphaelis venetiorum testis juratus et vogatus snbscripsi.

(Arch. St. S. N. Pozzo (da) Gio Francesco — B. 764.)

[78]) 1495, 6 Aprile — a pre Sebastian per — dar a coluiche fexe i festoni per San Marcho . . . L 3.

(Arch. St. Scuola Grande S. Marco — Ba 82 giornaletto de Vichari.)

[79]) 1494 — „Messer pre Sebastian de magistro lazaro pentor, S. Raphael“ è inscritto tra i confratelli della Scuola di San Marco.

(Arch. St. Scuola grande di San Marco, Mariegola No 4.)

Engel und noch andere Decorationen[80][81]. Als die Kapelle Bernabò in der Kirche San Giovanni Crisostomo, mit dem Altar des Tullio Lombardo (Solaro), gebaut wurde, malte und vergoldete er die dabei vorkommenden Wappenschilde[82] und restaurirte die Altartafel, die sich vor der Aufstellung des Reliefs von Tullio Lombardo auf diesem Altar befunden hatte. Diese Altartafel stellte eine grosse vergoldete Figur der Madonna dar, war von Giacomo di Bernabò, einem Seidenhändler, gestiftet worden. Nachdem das Relief von Tullio Lombardo fertig war, wurde sie entfernt und an die Nonnen von S. Maria Maggiore abgegeben.

---

[80]) 1494 1 Giugno — „Contadi a pre Sebastian de bastian per più spexe fate per la festa del Chorpus domini in far do anzoli ed altrj adornamenti per la dita festa e per suo fadiga in summa L. 60 s. 17.

(Arch. St. Scuola Grande S. Marco, Ba 82 giornaletto dei Vichari.)

[81]) 1495 — 5 Aprile — contadi a pre Sebastiano de Sebastiano, per degli apparecchi da processione L. 141 s. 17.

(Arch. St. Scuola Grande S. Marco, Ba 82 giornaletto de Vichari.)

[82]) 1500 18 Aprile — e per barcha per andar a San rafaele al depentor de schudj 5–6 . . .

per contadj a pre Sabastian da San rafael per partte de indorar i schudj. G. Jo. . . .

30 detto Per far chonzar . . . la tavola davanti l'altar.

4 Maggio . . . chontadj . . . per una barcha portto a san rafael la ttavola davantti l'allttar a chonzar . . . et a pre Sabastian da San rafael per resto . . . per depenzer ed adorar i scudi . . .

(Arch. St. Conti per la Cappella Bernabò a S. Giov. Grisostomo, Sc. gr. della Misericordia Not. 166.)

Die Benedictinerinnen-Abteikirche St. Peter in Metz, eines der ältesten christlichen Baudenkmale Deutschlands.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt** in München.

Die Legende berichtet, dass der heilige Clemens den im römischen Amphitheater zu Metz hausenden, vom heidnischen Volke abgöttisch gepflegten Drachen ausgetrieben habe; zur Erinnerung hieran wurde noch bis in die neuere Zeit bei Metzer Prozessionen das Bildwerk des vom Volke „Graoully" (vom deutschen „gräulich" abgeleitet) genannten Drachen vorangetragen. Unter Kaiser Theodosius dem Grossen (379—395) war am oberen Moselstrome der genannte St. Clemens der Verkünder des Christenthums und nachdem er das römische wie keltische Heidenthum beseitigt, gründete der Glaubensheld, als erster Bischof von Metz, nächst dem Amphitheater, die Gotteshäuser S. Petri in Arenas und S. Johannes der Täufer. Diese vor den Thoren Theobald und Champenese (Serpenoise) gelegenen Kirchen wurden im Jahre 451 durch die Hunnen zerstört, Metz ist fränkisch geworden und nach der Theilung von 511 die Hauptstadt des austrasischen Reiches. Unter dem von 607—611 regierenden 29. Metzer Bischofe Sanct Pappolus entstand das Benedictinerinnen-Kloster St. Peter ad moniales, Saint-Pierre-aux-nonains, St. Peter der Klosterfrauen am Mosel-Hochufer, innerhalb der Stadtmauern. Die erste Aebtissin war Waldrada, beigesetzt in der St. Peterskirche, wurde sie nachmals unter die Zahl der Heiligen aufgenommen. Erstmals erwähnt wird das „Monasterium superius Mettis civitate infra murum ad honorem S. Petri constructum" in einer Urkunde Kaiser Karl des Grossen vom October 781, gelegentlich der Bestätigung eines Tausches zwischen der Aebtissin Eufemia und Abt Fulrad des Benedictiner-Klosters Saint-Denis bei Paris. Dem 48. Metzer Bischofe Adalbero I. (928—962) gab man den Titel Pater monachorum, reformirte er doch ausser dem Benedictiner-Kloster St. Maria in Gorze (Gorgonii monasterium 754 gegründet) auch unsere St. Peters-Abtei. Adalbero II. von Bar (984—1005) wurde der 50. Bischof, mit ihm tritt die Stadt Metz zum deutschen Reiche wo sie bis 1552, fast 6 Jahrhunderte, bleibt. Dieser Kirchenfürst förderte das kirchliche Leben ungemein, er stellte die St. Peters-Abtei wieder her

und entlastet sie derart, dass in ihrer Nähe das Kloster Sainte-Marie zur Aufnahme der Novizen des Benedictiner-Ordens gegründet wurde. Der Bau der Citadelle durch den bekannten Militair-Ingenieur Vauban entzog beide Klöster ihrer Bestimmung; die Benedictinerinnen liessen sich in einem Hause der inneren Stadt nieder, worauf die Klosterbauten theils niedergerissen, theils zu weltlichen Zwecken eingerichtet und umgeändert wurden. Letzteres Schicksal hatte auch die Abteikirche St. Peter und so kommt es, dass das älteste Metzer Gotteshaus nicht auch zerstört, sondern in seinen Hauptmauern noch erhalten ist.

Die älteste St. Peterskirche war ein Rechteck von 36,10 m äusserer Länge und 21,20 m äusserer Breite, bei den Innenmaassen von 33,10 m und 18,70 m im Lichten. Das 1,27 m starke Mauerwerk entspricht dem opus mixtum der Römer und lässt sich als solches an den vier Seiten des Rechteckes feststellen; es besteht aus hammerrecht bearbeiteten Kalksteinen von ziemlich geringen, aber gleichmässigen Abmessungen, mit wagrecht durchlaufenden Fugen bei 8—15 Centimeter Schichthöhe. Dieses Mauerwerk wird in Höhen-Abständen von 70—100 Centimeter von je zwei Ziegelschichten durchzogen und zwar ganz nach spätrömischer Weise. Die Ziegelsteine sind 55 Centimeter lang und 27½ Centimeter breit bei 4 Centimeter Höhe; andere sind 2½—6½ Centimeter hoch; die Fugenhöhe beträgt 2—3 Centimeter, wobei der mit Ziegelbrocken gemischte Mörtel vorzüglich ist. Zweifelsohne haben wir in diesen eben beschriebenen Umfassungs-Mauern den Rest der Merovingischen Kirche aus dem VII. Jahrhunderte, also der Gründung des St. Peters-Klosters, erhalten vor uns. Diese erste Kirche war durch je eine Oeffnung an der Nord- und Südseite zugänglich, es sind hier Merovingische Bögen von 3,05 m Lichtweite mit einem Scheitel, welcher 5,44 m über'm ältesten Platten-Fussboden des Innern lag. In diesen 33 Centimeter starken Rundbögen wechselt ein 3—4 Centimeter starker Ziegelstein mit einem 10—12 Centimeter starken keilförmig bearbeiteten Hausteine, wobei die Fugenstärke 1½—3 Centimeter beträgt. Ausser diesen zwei Eingängen lässt sich eine 1,27 m breite Thüröffnung an der Ostseite nachweisen, welche zur Sacristei geführt haben dürfte. Von der ehemaligen 9,73 m lichten Durchmesser habenden geosteten Concha hat sich seither nur eine Verzahnung mit einem etwa 1,40 m vorkragenden Steine nachweisen lassen. Was die innere Beleuchtung des Gotteshauses betrifft, so waren, ausser dem hohen Mittelschiff-Seitenlichte, in den Umfassungs-Mauern schmale Fenster vorhanden, wie solche, jetzt vermauert, mit sichtbarer Haustein-Einfassung bei 83—86 Centimeter innerer Breite noch zu erkennen sind.

Zweimal vier, also zusammen acht freistehende gemauerte Pfeiler theilen das oblonge Kircheninnere in 3 Schiffe, wobei festgestellt wurde, dass der Kern des Pfeiler-Mauerwerkes aus Abbruchmaterial besteht, dem Merovingerbaue somit nicht angehören dürfte. Dieser hat aber das fast 19 m breite Langhaus sicher nicht ohne innere Stützen überdeckt, nur ist es derzeit unmöglich zu entscheiden, ob der als holzbedeckte Basilika zu

reconstruirende Urbau Säulen oder Pfeiler zu Freistützen der beiden lichtspendenden Hochschiffs-Mauern gehabt hat. Zu vermuthen ist ein Pfeilerbau, gaben doch die heute noch aufrecht stehenden colossalen Quaderstein-Pfeiler der Römer —, Wasserleitung von Jouy-aux-Arches, welche das Trinkwasser von Gorze nach Metz brachte, — ein solch' mächtiges Vorbild für die altchristliche und romanische Kunstperiode, schloss sich doch auch der heilige Erzbischof Willigis beim Pfeilerbaue seines Mainzer St. Martins-Domes der Römischen Wasserleitung bei Zahlbach an! Romanischen Baustiles ist im westlichen Joche der Einbau einer steinernen Empore für die Benedictiner-Nonnen der St. Peters-Abtei. Unten wurden 2 Rundbögen über einen quadratischen Freipfeiler geschlagen und darüber öffnen sich auf 3 Haustein-Säulen 4 Rundbögen aus Bruchsteinen gegen das Mittelschiff; der Schaftdurchmesser der mittleren Säule beträgt rund 50 Centimeter, für die 2 seitlichen nur 32 Centimeter bei einer Höhe von 1,77 m. Die Last des in voller Mauerstärke durchgehenden Bogenwerkes wird auf die Säulen durch niedrige Kämpfersteine übertragen, welche hier aber als eigentliche Säulencapitäle erscheinen, denn im Uebrigen sind letztere nur als wenig vorstehende Ringe unvollkommen ausgebildet. Capitäle dieser primitiven Formengebung finden sich an den Freisäulen der gewölbten Krypta St. Magnus in Füssen's Benedictiner-Abteikirche.[1])

Die St. Peters-Kirche in Metz scheint keine Krypta gehabt zu haben, wie sich denn auch kein architektonisch mit ihr verbundener Glockenthurm nachweisen lässt. Die altchristlichen Gotteshäuser diesseits der Alpen folgten hierin den italienischen Vorbildern von Rom und Ravenna, selbst die Karolinger-Kirchen St. Remigius zu Ingeheim am Rhein und St. Martinus in Angers im Dép. Maine-et-Loire waren ursprünglich thurmlos. Auffällig erscheint aber bei St. Peter in Metz das Fehlen eines Querhauses, denn eine lichte Länge von 33,10 m bei 18,70 m lichter Breite hätte sehr wohl die T-Form nahe gelegt, hat doch diese T-Anlage die Karolingische Pfeilerbasilika St. Maria des Benedictinerinnen-Klosters Steinbach im Odenwalde bei einer lichten Breite des 3schiffigen Langhauses von nur 14,30 m; ingleichem hat T-Form die Karolingische Säulenbasilika St. Justinus zu Höchst am Main bei einer lichten Breite des 3schiffigen Langhauses von nur 11,50 m und das ganz gleiche Maass der Lichtweite hatte die Tförmige Karolingische Pfeilerbasilika St. Michael auf dem heiligen Berge bei Heidelberg. — Im XV. Jahrhunderte wurde die St. Peters-Abteikirche umgeändert, indem die einfachen schlichten, kämpferlosen Pfeiler mit den eckigen, ungegliederten Gurtbögen nicht mehr genügten; man verlangte einen feuersicher gewölbten Bau, so kamen Dienste vor die Schiffpfeiler und die Innenseiten der Aussenmauern, darüber wurden die 3 Schiffe mit Kreuzgewölben auf Haustein-Rippen bedeckt. Die hohlprofilirten Rippen vereinigen sich zu Schlusssteinen mit Wappen, noch sind die Kreuzgewölbe

---

[1]) Repertorium f. K. 1899 XXII. Heft II: „die St. Magnuskirche der Benedictiner-Abtei Füssen im Allgäu“ von Architekt Franz Jacob Schmitt in München.

der südlichen Abseite vorhanden, während die der nördlichen, wie auch die des Mittelschiffes der Basilika verschwunden sind. Als zur Renaissance-Zeit das Gotteshaus profanirt und Stockwerks-Einbauten hergestellt wurden, hat man sogar die Hochschiffs-Mauern des oberen Theiles ihrer Substanz beraubt. Die Convents-Bauten standen ehedem auf der Nordseite der St. Peters-Abteikirche und hier hat sich ein Theil des Kreuzganges erhalten, welcher aus einer 2,50 m hohen, merkwürdigen, horizontal überdeckten Pfeilerstellung gothischen Stiles aus Quadersteinen besteht. Von diesem Kreuzgange genossen vordem die Benedictinerinnen eine herrliche Aussicht auf's Moselthal und den gegenüber liegenden Berg Saint-Quentin. Heute dient die ehemalige Abteikirche St. Peter im Erdgeschosse als militärischer Wagenraum und in den beiden eingebauten Obergeschossen als Festungs-Brieftauben-Station; der gothische Kreuzgang aber gehört zur Dienstwohnung eines Offiziers der Fortification. — Es erübrigt noch zu erwähnen, dass die Tempelherren sich in kaum 100 Meter Entfernung östlich von den St. Peters-Benedictinerinnen niedergelassen hatten. Noch heute existirt der 8eckige gewölbte Centralbau ihrer Ordens-Kapelle, sowie das mit Wandmalereien geschmückte Templer-Refectorium nebst einem Theile seiner bemalten Holzbalkendecke. Ich nahm bei den unter meiner Leitung 1873 und 1874 ausgeführten Restaurations-Arbeiten der Metzer St. Stephans-Kathedrale Gelegenheit, diese hochinteressanten Wandmalereien, genau in der Grösse des Bestehenden, aus Landesmitteln farbig copiren zu lassen und auf meinen Antrag wurden durch den Elsass-Lothringischen Ober-Präsidenten von Möller diese für die mittelalterliche Profanmalerei so werthvollen Nachbildungen dem Städtischen Museum in Metz zum dauernden Besitze überwiesen und bilden darin nunmehr ein sehr wichtiges Ausstellungs-Object.

Zur Geschichte der karolingischen Plastik.

Von **W. M. Schmid**, München.

In den Handbüchern der Kunstgeschichte nimmt die karolingische Plastik meist wenig Platz ein, da die Zahl der erhaltenen Denkmäler eine recht geringe ist. Mit der Reiterstatuette Karl des Grossen in Paris, dem Antependium von San Ambrogio in Mailand und den sog. Tutilotafeln in Sanct Gallen ist die Reihe gewöhnlich erschöpft. Ich möchte deshalb hier auf ein paar unbeachtet gebliebene plastische Werke der karolingischen Epoche hinweisen, welche den Vorzug einer ziemlich genauen Datirung geniessen und uns im Zusammenhang mit anderen den Stilcharakter jener Zeit präciser, als dies bisher möglich, zu erfassen erlauben.

Das erste dieser Werke ist der Schmuck des vorderen Deckels des sog. „Codex aureus“ der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München (Cim. 55. cod. lat. 14000). Dieses Evangeliar ist geschrieben und mit figürlichen Miniaturen und Initialen ausgeschmückt worden im Jahre 870 auf Befehl Karl des Kahlen von Beringar und Liuthard; letzterer ist auch als Schreiber des Psalters Karl des Kahlen bekannt. Der Codex kam dann als Geschenk in das Kloster St. Denis bei Paris. Dort verweilte auch 892 Kaiser Arnulf gelegentlich des Krieges gegen die Normannen; nach den einen Quellen hat er damals den Codex aureus von Otto von Francien zum Geschenk erhalten, nach anderen ihn gegen eine Hand des jenem Kloster entwendeten Leichnams des hl. Dionys eingetauscht. Nach dem Sieg über Svatopluk vom Mähren 893 schenkte dann Arnulf dem Kloster St. Emmeram in Regensburg den ganzen „ornatum palatii sui“; darunter befand sich auch der Codex aureus, der nach der Säcularisation in den Besitz der Münchener Bibliothek gelangte.

Schon früher habe ich nachgewiesen[1]), dass der Schmuck des vorderen Codexdeckels (H. = 42,5, Br. = 33 cm) aus zwei verschiedenen Zeiten stammt. Der uns hier nicht weiter interessirende Rahmen mit den

---

[1]) Eine Goldschmiedschule in Regensburg um das Jahr 1000. München 1893. Eine Abbildung des Codex bei Labarte, histoire des arts industr. I. 336.

höchst zierlichen Edelsteinfassungen ist zwischen 980 und 993 von den Mönchen Aribo und Adalbert in St. Emmeram gefertigt worden im engsten Anschluss an die Werke der gleichzeitigen Goldschmiedschule zu St. Maximin in Trier, wo der Emmeramer Abt Ramwold 930—975 Lehrer und Probst gewesen war.

Der Rahmen des Deckels umfasst mehrere in Goldblech getriebene und gravirte Reliefs mit figürlichen Darstellungen: in der Mitte die Majestas Christi; dieser schliessen sich nach den Ecken zu an die Bilder der vier Evangelisten und an diese stossen vier biblische, durch Inschriften erklärte Darstellungen und zwar oben: Christus und die Ehebrecherin und Christus treibt die Händler aus dem Tempel; unten: Christus heilt den Aussätzigen und ebenso den Blinden. Von einer genaueren Beschreibung, welche eine Abbildung doch nicht zu ersetzen vermag, absehend, möchte ich im Allgemeinen über den Stil der Reliefs Folgendes bemerken: Christus und die Apostel erscheinen immer unbärtig, meist mit einer Rolle in der Hand; die Gestalten sind alle sehr schlank, nur in den Schultern etwas nach vorwärts gebeugt, Hände und Füsse lang und dünn. Der Unterleib ist manchmal stark vorgetrieben, sonst sind die einzelnen Körpertheile proportional behandelt und treten deutlich unter dem Gewand hervor, dessen Falten nach Haltung und Bewegung richtig angeordnet sind. Den Vordergrund bildet ein grossscholliger, mit Gras bewachsener Boden, über welchen die Figuren hinzuschweben scheinen. Das Hauptcharakteristicum der Reliefs ist eine trotz beschränkter Composition höchst lebendige Erzählung der dargestellten Vorgänge und eine ungeheuere Lebhaftigkeit in den Bewegungen der Gestalten. In den Bildern klingt trotz mancher Ungeschicklichkeit in der Zeichnung noch stark die antik-altchristliche Kunst nach; die Auffassung der Bildwirkung im Ganzen weist jedoch auf g e m a l t e Vorbilder hin. Und durch Vergleich mit den Miniaturen des Codex aureus selbst, dann mit solchen in der Bibel Lothar's, im Psalterium Karl des Kahlen, im Evangeliar von St. Medard in Soisson u. A. habe ich seiner Zeit den Beweis erbringen können, dass die Reliefs zum ursprünglichen Deckelschmuck gehören, d. h. im Jahre 870 oder kurz nachher gefertigt wurden.

Es ist aber noch ein zweites, von mir ebenfalls schon besprochenes Werk der gleichen Epoche vorhanden. In der R e i c h e n K a p e l l e in M ü n c h e n befindet sich jetzt das F e l d a l t ä r c h e n des oben genannten Kaisers Arnulf (H. = 58, Br. = 29 cm). Dieser hatte es gleichzeitig mit dem Codex aureus im Jahr 893 an das Kloster St. Emmeram geschenkt. Auf einem Sockelbau stützen vier durch Rundbogen verbundene Säulen eine quadratische flache Decke, auf welcher wiederum vier Säulchen mit Würfelcapitälen aufsitzen, die ein kreuzförmiges Giebeldach tragen; das Ganze giebt also das Bild eines Ciboriums[2]). Der Bau ist aus Holz mit

[2]) Zettler, Enzler und Stockbauer: Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatz der Reichen Kapelle. Tafel XVII im Detail ungenügende Abbildung.

Goldblech überzogen. Die acht Flächen des Daches sowie die vier Giebelfelder tragen in Goldblech getriebene Reliefs mit Inschriften, und zwar sind am Dache: 1. Christus und ein Jünger vor Blumen: Considerate lilia agri. 2. Christus, Lazarus und eine der Marien: IC. RC. Lazarus. 3. Versuchung Christi auf dem Tempel: Si filius dei mitte te deorsum. 4. Christus, Petrus und zwei Lämmer: Petrus amas me. 5. Versuchung Christi auf dem Berge: Vade Satanas. 6. Christus und Satan: Dic ut lapides non in solo pane. 7. Christus und ein Jünger betreten Jerusalem. 8. Christus und Träger mit einem Toten: Filius viduae.

In den Giebelfeldern: Engel, Hand Gottes, Lamm und Taube.

Zu dem Ciborium gehört ein Portatile mit Reliquieneinlagen, auf welche sich dann die am mittleren Gesims des Altärchens befindliche Inschrift:

Rex Arnulphus amore Dei perfecerat istud
Ut fiat ornatus sc . . . tibus istis
Quem Christus cum discipulis componat ubique

bezieht.

Die Reliefs des Ciboriums zeigen nun im Zug des Ganzen wie in den kleinsten Details eine solche Uebereinstimmung mit denen des Codex aureus-Deckels, dass beide unzweifelhaft nicht nur derselben Werkstätte, sondern derselben Hand entstammen.

Es lässt sich nach der Inschrift denken, dass Arnulf bei seiner Anwesenheit in Francien das Ciborium eigens bestellt hat, so dass seine Anfertigung zwischen 889 und 891 fiele; es kann aber auch auf seinen Wunsch zur Aufnahme des Portatile adaptirt worden sein, so dass die Reliefs zeitlich noch näher an die des Codexdeckels herangingen.

Ein besonderer Nachweis, dass die beiden Objecte in der fraglichen Zeit nur in Frankreich angefertigt werden konnten, ist (abgesehen von der sicheren Provenienz des einen Stückes) nach den Ausführungen von Havard[3]) und Rupin[4]) über die Blüthe der Goldschmiedekunst in Frankreich vom VIII.—XI. Jahrhundert nicht nöthig.

Eine Parallelerscheinung zu dem hier für die Goldschmiedekunst nachgewiesenen engen stilistischen Zusammenhang mit der Miniaturmalerei resp. Buchillustration überhaupt ist auf dem Gebiete der Elfenbeinschnitzerei zu verzeichnen. Molinier[5]) hat für eine Elfenbeintafel im schweizerischen Landesmuseum in Zürich und eine solche im Louvre-Museum den Beweis erbracht, dass sie auf Illustrationen des Utrechter oder eines anderen auf gleicher Stufe stehenden Psalters zurückgehen.

Den beiden oben besprochenen Goldschmiedearbeiten würden wir die Altarverkleidung des Hochaltars von San Ambrogio angliedern können, wenn wir die bisherige Uebung sie auf das Jahr 835 zu

[3]) H. Havard, histoire de l'orfèvrerie française.

[4]) Rupin, l'œuvre de Limoges.

[5]) E. Molinier, histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Paris 1896 I. Ivoires cap. III.

datiren uns zu eigen machten. Nun hat aber M. G. Zimmermann sie neuerdings[6]) als kurz nach 1196 entstanden erklärt. Er schliesst dies aus einer urkundlichen Notiz, welche besagt, dass kurz vor 1196 die Kuppel der Kirche einstürzte und die Kanzel zerschmetterte; damals musste nach Zimmermann auch das Ciborium und der darunter befindliche Hochaltar sammt seinem goldenen Antependium zerstört worden sein. Dieser Schluss ist falsch; denn die Mönche hätten sicher auch die Zerstörung des weit werthvolleren Altares und Ciboriums notirt, falls sie wirklich stattgefunden hätte. Ueber die figürlichen Goldreliefs der Altarverkleidung bemerkt dann Zimmermann weiter (p. 180) mit vollem Recht, dass sie „nicht byzantischen, sondern durchaus abendländischen Charakter“ haben. Ich bin auch mit ihm ganz einverstanden, wenn er fortfährt: „Der Künstler konnte aber kein Italiker des IX. Jahrhunderts sein“. Nur seine Begründung: „Denn wir haben gesehen, dass die italische Plastik damals ganz unter dem Einfluss des ornamentalen longobardischen Geschmackes stand“, kann ich nicht anerkennen. Sie ist erflossen aus der für das sonst verdienstvolle Buch so verhängnissvollen Absicht, für die Plastik des VII. bis XIII. Jahrhunderts in Oberitalien um jeden Preis eine fortschreitende Entwickelung, eine „geschlossene Einheitlichkeit“ construiren zu wollen. Deshalb muss der Stil die „künstlerische Lebensäusserung eines ganzen Volkes“, der Longobarden nämlich, sein. Ich darf mir auf Grund von Studien über denselben Gegenstand, die bis ins Jahr 1892 zurückreichen, die Ansicht auszusprechen erlauben, dass dieser nationalistische Gedanke weder in den ethnologischen, wie historisch-politischen Verhältnissen, noch in den Kunstdenkmälern selbst eine Begründung findet; er ist einfach unrichtig. Doch darüber ein ander Mal.

Zimmermann fährt fort: „Auch ein Deutscher konnte es nicht sein, denn die erste sicher beglaubigte Arbeit deutscher Plastik ist die Elfenbeinschnitzerei des Tutilo von St. Gallen, und diese stammt erst aus dem Anfang des X. Jahrhunderts . . . So ist innerhalb des IX. und . . . auch der nächstfolgenden Jahrhunderte für dieses Werk kein Platz.“ Dieses Werk selbst aber sagt uns bei näherer Betrachtung, dass es nach 950 überhaupt nicht gefertigt werden konnte. Die langen Figuren, das Verständniss für die Anatomie des Körpers, für die antike Kleidung und die fränkische Zeittracht, die Anwendung eines viereckigen Nimbus für hochgestellte lebende Personen. die Behandlung der Hintergrundarchitektur, des grosssch°lligen Bodens, die Inschriften in Capitale, das Alter der auf die Reliefs aufgesetzten Emails und noch vieles Andere schliessen eine so späte Datirung, wie Zimmermann sie annehmen will, aus. Am meisten thun dies aber die dramatische Lebendigkeit der Composition, die fast antike Freiheit in der Bewegung der Figuren und das edle, technisch vollendete Halbrelief.

Die in Zimmermann's Buch selbst wiedergegebenen etwa 50 Ab-

---

[6]) Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897.

bildungen von figürlichen Sculpturen lassen nirgends auch nur eine entfernte Aehnlichkeit mit den Altarreliefs finden. Fast überall die dicken, kurzen Gestalten mit den zu grossen Köpfen, keine freie Bewegung, sondern theatralisch steife Gebärde!

Vergleichen wir aber die Reliefs des Hochaltares mit den Eingangs behandelten am Codex aureus und am Arnulfsciborium, so tritt uns sofort die auffallendste Aehnlichkeit, um nicht zu sagen Gleichheit in allen Punkten entgegen. Dieselben Compositionsprincipien, dieselben Bewegungen, die gleiche Bildung der Figuren in den Einzelheiten wie Augen, Bart und Haar, an Händen und Füssen, bei den Flügeln der Engel; die gleiche Architektur, die nämlichen Geräthe wie Henkelkannen, Kelche etc.

Kurz gesagt, die jetzige Altarverkleidung des Hochaltares von San Ambrogio ist und bleibt die nach Urkunde und Inschrift im Jahre 835 von Bischof Angilbert II. gestiftete. Und auch sie ist, wie die beiden anderen Werke, in einer wohl im Herzen des heutigen Frankreich's zu suchenden Werkstätte, deren Blüthe durch die Kunstpflege der Karolinger hervorgerufen war, entstanden. Daraus erklärt sich von selbst der germanische Name des Goldschmiedes, Wolvinius.

Mit Recht bemerkt Zimmermann, dass zwischen den Reliefs der Vorderseite einerseits und denen der Rückseite sowie der Seitentheile ein Unterschied besteht; dieser liegt aber nicht in der Zeit oder im Stil, vielleicht nicht einmal in der Hand des ausführenden Künstlers. Er ist hauptsächlich dadurch hervorgerufen, dass für die (die Lebensgeschichte Christi behandelnden) Bilder der Vorderseite in den Miniaturen die Vorlagen gegeben waren; vielleicht wurden die Reliefs auch schon fertig aus der fränkischen Heimath des Künstlers mitgebracht. Die Reliefs der Rückseite und der Seitentheile wurden an Ort und Stelle von dem Wolvinius Magister Phaber getrieben und gravirt und stehen, da für ihre Darstellungen des Lebens des Localheiligen Ambrosius Vorbilder nicht vorhanden waren, nicht ganz auf der künstlerischen Höhe der vorderen Reliefs.

Der gleichen Zeit von 835 gehört übrigens das Ciborium über dem Hochaltar an. Die Figuren in den Giebelwänden stimmen mit unseren Reliefs stilistisch überein, wenn sie auch als grössere Sculpturen wohl eines Comasken nicht die Feinheit der fränkischen Goldschmiedearbeiten zeigen können. Der grösste Theil des ornamentalen Schmuckes desselben stammt auch aus dieser Zeit, zeigt aber keine Beeinflussung von „longobardischem Geschmack“, sondern geht auf gute Antiken zurück.

Wir gewinnen mit der Zuweisung der betrachteten drei Goldschmiedearbeiten an das IX. Jahrhundert mancherlei Gesichtspunkte für die Kunstgeschichte der karolingischen Epoche. Die drei Werke geben zusammen 21 typische Darstellungen aus dem Leben Christi; zwei derselben, die Vertreibung der Händler und die Heilung des Blinden kommen zugleich am Codex aureus und am Antependium vor, sind aber nicht von identischer Composition. Ich bin augenblicklich nicht im Stande zu übersehen, ob so viele Scenen auch in der gleichzeitigen Miniaturmalerei der Evan-

gelarien uns erhalten sind. Wir haben damit auch eine Reihe von plastischen Arbeiten begonnen, welche nicht auf die Psalterillustrationen zurückgreifen. Hierher gehören denn auch eine Anzahl Elfenbeintafeln in den Museen zu München, Berlin u. s. w. mit den Darstellungen der Kreuzigung und des Besuches der Frauen am Grabe, welche ebenfalls den dramatischen Stil aufweisen; zu dessen letzten Erzeugnissen gehören die sogenannten Tutilotafeln, welche schon eine Verrohung der Formen erkennen lassen. Aber auch bei ihnen spricht sich noch deutlich aus wie bei der ganzen Reihe, dass ihnen gemalte oder gezeichnete Vorbilder zu Grunde liegen.

Neben dieser Gruppe von plastischen Arbeiten steht eine andere, noch wenig erforschte, welche nicht die lebendige Erzählung der geschilderten Episode, sondern eine ruhige abgeklärte Darstellung mit einem starken Streben nach Schönheit der Einzelformen zum Ziel hat; in ihr sind mächtige Einflüsse antiker plastischer Vorbilder unverkennbar. Wie gleichberechtigt sie neben einander hergehen, zeigt der Psalter Karl des Kahlen. Das Elfenbeinrelief der Vorderseite, eine Illustration des Psalm LVI[7]), gehört zur ersten, das Relief der Rückseite, welches eine Episode aus dem Buch der Könige schildert, zur zweiten Gruppe.

---

[7]) Molinier a. a. O. p. 123 u. 125.

Das Alkmaarer Jüngste Gericht — Ein Hoorner Rathhausbild — Heeswyk.

Von **Franz Dülberg.**

Die das Jüngste Gericht darstellenden Malereien des Holzgewölben der Laurentiuskirche zu Alkmaar, die der Composition nach auf Grund einer Zeichnung von A. Klasener[1]) in meinem Aufsatz über das Jüngste



Gericht des Lucas van Leyden (Repertorium XXII, 1) besprochen wurden, sind nach Jahren des Verschollenseins durch Herrn Jan Brom wenigstens vorläufig für Holland gerettet worden und in dessen Hause in Utrecht (Drift 15) aufgestellt. Aufs liebenswürdigste stellte mir Herr Brom Photographien der einzelnen Theile sowie werthvolles Material zur Geschichte dieses und verwandter Kunstwerke zur Verfügung.

[1]) Reproduction in De Bouwmeester, V. Jahrgang.

Mit breiter Arbeit war die Malerei in Temperafarbe auf das unpräparirte Eichenholz getragen, eine naturalistische Farbenwirkung wohl nie angestrebt: das Fleisch mit etwas Rosa und Weiss angegeben, in den Haaren mitunter etwas Gelb, in den Gewändern etwas Rosa und Grün, einiges Grün auch für den Landschaftsgrund verwandt. Am farbigsten erscheint noch die Mittelfigur des hl. Michaël: gelbe Rüstung, rother Mantel und grüne Flügel.

Obzwar zerstückt, ist doch fast Alles vorhanden. Freilich sind die Holzplanken vielfach geborsten, das Holz wurmstichig, die Malerei an

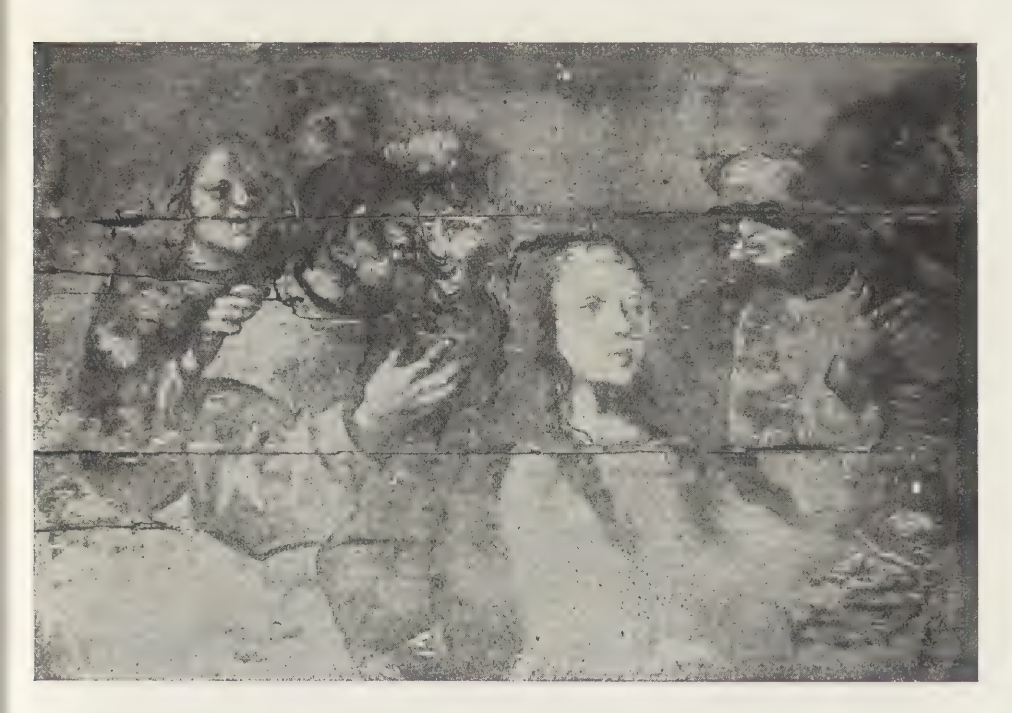


einzelnen Stellen fortgewaschen, der Oberkörper Christi nur in roher Ergänzung erhalten, von der Gestalt der Maria nur mehr Kopf und Hände zu sehen. Die am besten erhaltenen Theile sind die Gruppen der Auferstehenden unmittelbar links und rechts vom Mittelstück und vor allem eine Gruppe von Verdammten, die ein Teufel mit einer Kette einfängt und zurückreisst. Am Entstellendsten wirken die Spuren einer im XVII. Jahrhundert vorgenommenen sogenannten Restauration, die sich darauf beschränkte, die Hauptconturen überall mit dicken Strichen nachzuziehen.

Immerhin brachte uns diese Verunzierung wenigstens eine halbwegs urkundliche Angabe des Entstehungsjahres. Unter der Mittelgruppe des hl. Michaël sieht man in dicker braungelblicher Oelfarbe die Jahreszahl 1518, und unter der Gruppe der Auferstehenden gleich links hiervon in gleicher

Farbe die Handmarke des „Restaurators“ C P Q mit der Jahreszahl 1635. Auch eine Quelle des XVIII. Jahrhunderts[2]) giebt uns 1518 als Entstehungszeit.

Nach der Seite des geistigen Ausdrucks bietet uns das Werk zwar einen etwas phlegmatischen hl. Michaël, aber dafür in der linken Gruppe der Auferstehenden die Gestalt eines Knieenden in Dreiviertel-Rückenansicht, der die emporgestreckten Hände und das schön über die Arme fallende Gewand einen machtvollen Zug geben. Ein echtes Kindergesicht hat die Jungfrau Maria, auch der Kopf des Johannes in der umgebenden Gruppe leuchtet kindlich hervor unter den buschigen Köpfen der anderen Apostel. Ein gewisses Aufleuchten der Freude sehen wir im Gesicht einer



Frau, der letzten in der Reihe, die ein Engel dem Paradiese zuführt. Anmuthig belebt erscheint im Paradiese das Antlitz des Engels, der einen knieenden Seligen an der Hand ergreift und empor weist: mit grossen Augen, zarter stumpfer Nase und leis geöffnetem Munde. Von glücklicher Naivetät die leider bis auf einen ganz übermalten Putten, die aus dem Wolkenmeer um die Gestalt Gottvaters mit halbem Leib hervorragen. Unter den zur Verdammniss Erstehenden wirkt dramatisch eine Frau, die noch in der Erde stehend sich scheu, mit offenem Munde umblickt und entsetzt mit beiden Händen nach ihrem Kopfe greift, ganz besonders aber die Gruppe der von der Kette des Teufels Eingefangenen: jammerndes Ent-

[2]) Kabinet van Ned. Oudheden. Deel I. 1792.

gegenstreben mit Händen und Füssen, schreckhaftes Aufreissen von Augen, Mund und Nüstern!

Als Stileigenthümlichkeiten fallen auf: die häufig zurücktretenden Stirnen, stumpfen Nasen, der kleine, rund geöffnete Mund, die geringelt herabfallenden Haare, die zumal in den Apostelgruppen bemerkbaren kleinen gedrungenen bärtigen Köpfe, die knochigen langfingerigen, ungeschickt gebildeten Hände und Füsse, die knitterigen sehr energisch geworfenen Engelsgewänder. Die meisten dieser Gewohnheiten entsprechen durchaus der Art des Jacob Cornelisz. van Oostzanen; doch bleibt die Frage offen, ob es sich um persönlichen Einfluss des Amsterdamer Meisters und nicht vielmehr um gemeinsame Eigenheiten der nördlichsten holländischen Malerei handelt. An sauberer Durchführung steht das Werk hinter allem, was wir von Jacob Cornelisz kennen, zurück; überlegen erscheint es diesem jedoch durch die weiträumige klare Composition, die mitunter überraschende Unmittelbarkeit in Bewegungen und Gesichtsausdruck und nicht zuletzt durch die sichere und runde, dabei doch noch keineswegs vom Scorelschen Romanismus berührte Modellirung des nackten Rumpfes: wie ist zum Beispiel an jener entsetzensvoll auferstehenden Frau das Vorwölben der Brust und Einziehen des Bauches beobachtet! Uebrigens lehrt ja das bezeichnete und datirte Dreieinigkeitsbild der Casseler Galerie, wie peinlich und kleinlich Jacob Cornelisz gerade solche Stoffe zu behandeln pflegte. Es mag uns also vorläufig genügen, ohne Nennung eines Meisters in den Alkmaarer Malereien ein werthvolles Beispiel der nordholländischen Kunst vom Anfang des XVI. Jahrhunderts zu schätzen.

Ebenfalls dem Jacob Cornelisz verwandt und doch neben ihm selbstständig erscheint eine vor Allem gegenständlich wichtige, bisher wenig beachtete viertheilige Tafel im Westfriesischen Museum der Stadt Hoorn (A. 21). Nach Angabe des Kataloges stammt sie aus dem abgebrochenen Stadthaus „aan de Roosteen“ und wurde verfertigt für eine Summe, die ein gewisser Jan Egbertsz bezahlte als Sühne einer Verwundung, die er dem Dirk Jansz Banjaert beigebracht hatte. Dem gerichtlichen Anlass und vermuthlich auch dem Zweck als Schmuck des Schöffensaales entsprechend stellt das Werk Beispiele strenger Gerechtigkeit zusammen, wie sie Rogier van der Weyden in den verlorenen Bildern des Brüsseler Rathhauses (Zaleucus, Trajan, Herkinbald — die beiden letzteren Szenen in dem prachtvollen Teppich des Berner Historischen Museums nachgebildet), Dirk Bouts für Löwen (Kaiser Otto) und Gerard David für Brügge (Kambyses) geschaffen hatten. Unser Bild ist von seltener Vollständigkeit in den Darstellungen, wohl sicher das einzige in Holland verbliebene Stück dieser Art und vielleicht auch das einzige von einem ganz Holländer gebliebenen Holländer der Vorblüthe erhaltene Rathhausbild. Der obere Theil der mittelgrossen Tafel zerfällt in zwei fast quadratische Felder: das linke mit

dem Augenopfer des Zaleucus, das rechte mit der Schindung des Sisamnes. Der untere Theil enthält zu den Seiten je ein schmaleres Bild: links Trajan auf dem Kriegszug als Richter, rechts Herkinbald seinen Neffen tötend. Die Mitte war unten wohl ursprünglich ausgespart und zwar, wie ich vermuthen möchte, für die Rückenlehne des vorsitzenden Schöffen, dessen Sitz dann durch das Kunstwerk an der Wand umrahmt wurde. Jetzt ist dort ein wohl ganz der späteren Zeit angehöriges, in Formen und Farben schweres Urtheil Salomo's eingefügt, bezeichnet J. Waben fct. und 1622. Leider hatten bei dieser Ergänzung wohl auch die alten Theile des Werkes Uebermalungen auszustehen, doch ist das Wesentliche unverkennbar erhalten. Als Entstehungszeit sind spätestens die Jahre um 1520 anzunehmen. Bei der Fülle der figurenreichen Darstellungen auf kleinem Raume ist die Composition ziemlich gedrängt. In der Färbung herrschen Roth, Grün und Gelb. Geistig und coloristisch fein ist es, wie im Hintergrund des Sisamnesbildes auf dem Richterstuhle nicht nur die abgezogene Haut des bestraften Bestechlichen, sondern auch der daran hängende Kopf des Armen gespenstisch wie warnend hervorleuchtet. Die einzelnen Darstellungen sind von reicher Ornamentik in Goldfarbe eingefasst, in der mehrfach das Wappen der Stadt Hoorn angebracht ist. Schwungvoll und ästig, erinnern diese Verzierungen stark an Holzschnitte des Jacob Cornelisz. Doch spricht schon die rundliche Gesichtsform der meisten Personen gegen die Antorschaft dieses Künstlers, der ja immerhin auf den Meister unserer Tafel eingewirkt haben mag: Jacob malte nach alten Nachrichten[3]) 1522 die Apsis der — später leider abgebrannten — Parochialkirche zu Hoorn mit einem Jüngsten Gericht aus.

Die jetzt bald ihrer Auflösung entgegengehenden Sammlungen des verstorbenen Barons van den Bogaerde van ter Brugge auf Schloss Heeswyk bei s'Hertogenbosch enthalten neben vielem Anderen eine Reihe der originellsten altniederländischen Holzsculpturen, deren herrlichstes Stück vielleicht ein lebensgrosser bartloser Christuskopf von machtvollem Ausdrucke ist, sowie eine stattliche Zahl altniederländischer Bilder, unter denen ich drei wichtige holländische Werke hervorheben möchte.

Als eine der feinsten kleinen Arbeiten des Cornelis Engebrechtsz, dem Calvarienberg des Amsterdamer Rijksmuseums aus der Spitzer'schen Sammlung verwandt, erscheint mir das rund überhöhte Devotionsbild eines adligen Bischofs No. 2639. Ein Priester wird am Altar stehend von einem reich geharnischten Ritter angefallen, der ihm von hinten her einen Strick um den Hals wirft und zugleich mit dem linken Fuss einen Tritt in den Rücken versetzt (Martyrium des hl. Thomas Beckett?). Links etwa

[3]) Velius, Hoorn, 1604 und 1617; Oudheden en Gestichten van Noordholland, pag. 338; P. Opmeer, Martelaarsboek, tweede deel pag. 275; Abbing, Geschiedenis der Stad Hoorn. Hoorn 1841. S. 143f.

drei Bewaffnete, hinter dem Altar rechts ein Mönch, der zu fliehen scheint, ein anderer Mönch im Hintergrund unter einem Porticus. Der Stifter, in weissem Gewande, kniet rechts an einem Gebetpult, sein Windspiel ist bei ihm, und sein Chorknabe hält ihm Stab und Mitra. Ueber der ganzen Darstellung befindet sich Ornamentik in Blattgold, in deren Mitte das Wappen des Bischofs erscheint, von zwei naturalistischen Engeln gehalten: wagerecht getheilter Schild — im oberen, schwarzen Felde ein ornamental ausgezackter goldener Bockskopf, im unteren, goldenen Felde eine rothe Rose mit Blättern. Auf dem Altar sieht man eines der sattsam bekannten Kreuzigungsbilder des Engebrechtsz, und die Begleiter des geharnischten Mörders entsprechen in Kopftypus und Mütze durchaus den häufigen Pöbelfiguren des Meisters. Das mit tupfendem Pinsel gemalte Bildchen besitzt in der Stoffmalerei schon viele der Feinheiten, die die Holländer des XVII. Jahrhunderts auszeichnen: so sehe man die Orgel links vom Altar und die grünen Vorhänge neben dem Altarbild!

Ein kräftig durchgeführtes, in den Umrissen scharfes und fast hartes, wohl etwas vor 1515 entstandenes Werk des Jacob Cornelisz, dürften wir in der ziemlich grossen Kreuzigung ohne Schächer (No. 2151) vor uns haben. Zur linken kniet Magdalena, zur rechten Veronica mit dem Schweisstuch. Hinter jener Maria und Johannes, hinter dieser die Reitergruppe. Die Pferde werden von sehr hübschen Knappengestalten am Zügel gehalten, in denen das aus den Holzschnitten bekannte grosse heraldische Können des Künstlers glänzt. Entfernter sieht man den Abschied von der Mutter, die Kreuztragung und ganz in der Ferne das Gebet am Oelberg.

Ein schon durch die Vollständigkeit der Erhaltung hochbedeutendes, fast mit den Altären der Calcarer Nicolaïkirche wetteiferndes Stück ist der grosse, vermuthlich in Haarlem um 1510 entstandene Flügelaltar mit geschnitzter Mitte, der geschlossen die Thaten, offen Leiden und Sieg des Heilands darstellt. Das Mittelstück zeigt in sehr gedrängter Anordnung in der Mitte die Kreuzigung, zu den Seiten die Kreuztragung und Kreuzabnahme: dies Ganze noch seitlich durch 6 Sacramente und unten durch einen Fries umrahmt, der von links nach rechts die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Flucht nach Egypten und Darstellung im Tempel bietet. Diese Sculpturen, vergoldet und colorirt, sind von etwas harter Arbeit, stellenweise freilich von prachtvoll lebhafter Bewegung. Im Ganzen entsprechen sie der Art eines mittelguten Malers der Nachfolge Geertgen's. Dem Aufbau des Schnitzwerks entsprechend sind die gemalten Flügel im oberen Theile einfach, im unteren doppelt. Die Innenseiten enthalten oben links Christus am Oelberg, rechts die Kreuzabnahme, unten von links nach rechts den Einzug in Jerusalem, Gefangennahme, Auferstehung und Himmelfahrt, die Aussenseite oben die Versuchung Christi, unten links die Hochzeit zu Cana, rechts die Erweckung des Lazarus. Das Malwerk übertrifft die Schnitzarbeit durchaus. Dem Stile nach scheint es zwischen Jan Joestsz van Calcar, dem einige Figuren, zumal in der Himmelfahrt, entsprechen, und dem von Glück Mostaert ge-

nannten Meister zu stehen, an den die duftig aufgelockerte Landschaft erinnert: es bleibt hinter diesem Künstler an Sorgsamkeit der Ausführung ein wenig zurück, ist ihm aber durch geistreiche Einzelzüge und Ausdruck der Gestalten überlegen. Der Farbenton ist stumpf, aber nicht ohne Zartheit. Mattroth, olivengrün, hellroth, gelb, weisslich und blaugrün sind die Hauptfarben der meistens sehr wenig verzierten Gewänder. In der Landschaft herrscht meist ein mattes Braungelb, die Bäume haben breite, volle, saftgrüne Kronen mit rundlichen aufgetupften Blättern. Die Berge sind locker felsig aufgebaut.

Die Versuchung Christi spielt in grosser tiefer Waldlandschaft. Der Teufel ist nur durch die Krallen gekennzeichnet, sonst ein alter Mann in rother Capuze und hellgelbem Kleid. Christus von einfachster Gebärde. Im Hintergrund sind die Nebenscenen der Geschichte mit fast gespensterhaft erscheinenden kleinen Figuren angegeben.

Die Hochzeit zu Cana erfreut durch ein Kücheninterieur, in dem alles Beiwerk mit einem fast Jan Steen'schen Realismus sichtbar gemacht wird.

Die Erweckung des Lazarus erfolgt vor plumpen rundlichen Gebäuden. Ganz bleich und von mächtigem Ausdruck ist die Gestalt des Erwachenden. Gut beobachtet sind die missbilligenden Mienen der Pharisäer. Natürlich fehlt auch nicht der seit Ouwater eingeführte Zuschauer, der sich die Nase zuhält. Vor allem aber fällt die prachtvolle Gebärde eines erstaunt beide Hände Erhebenden auf: sie gemahnt unmittelbar an Rembrandt's berühmte grosse Lazarusradirung!

Auf dem Einzugsbilde wirkt echt malerisch der frische Farbenfleck, den ein einzeln von einem Balcon herabschauender rothgekleideter junger Mann auf dem Gemäuer bildet.

Am Oelberg sehen wir Christus im Mittelgrunde mit halberhobenen Händen knieen. Er ist blaugrau gekleidet. Am grauen Himmel erstrahlen in gelblichem Schein die Leidenswerkzeuge: Kreuz, Ysopstange, Lanze und Kelch. Vorn liegen die Jünger, in der Mitte Petrus, das mächtige Schwert in der Hand. Sein prangender rother Mantel lässt fast nur den gewaltigen Schädel sehen.

Mit frischester Beweglichkeit ist die Gefangennahme wiedergegeben, auch die Malchusscene packend momentan. Links sieht man einzeln den rothaarigen finster blickenden Judaskopf. Mit viel Illusion ist eine brennende Laterne und ein schwebender Feuertopf gemalt.

Ergreifend wirken in der Kreuzabnahme die mit sprechendem Ausdruck emporgestreckten Hände der Magdalena, der wundervolle Linienfluss des weissen Gewandes der Maria und die ehrenfeste gedrungene Gestalt Joseph's von Arimathia.

Auferstehung und Himmelfahrt sind schwächere Theile des Werkes. Auf jener fesselt noch am meisten die Figur eines Wächters, der den Kopf in den Händen birgt. In der Himmelfahrt ist die Gestalt Christi, der ohne Darstellung des Schwebens stehend in den Lüften erscheint und

mit dem Kopf hinter dem Rahmen verschwindet, verfehlt. Bei den Aposteln entschädigt für die etwas merkwürdig emporgerichteten Nasen der recht lebhafte Ausdruck der Augen.

Das Ganze jedenfalls ein selten reiches, geschnitztes und gemaltes Evangelium in etwas enger aber warmer Stimmung!

Zu meinem Aufsatz „Lucas van Leyden als Illustrator“ (Repertorium XXI, 1) möchte ich nachtragen, dass sich ein zweites Exemplar des seltenen Leydener Missale von 1514 in der Sammlung des Rathssaales zu Kampen befindet, und dass sich die von Lucas van Leyden für dieses Buch entworfenen Holzschnitte wiederverwendet finden in dem auf dem Utrechter Erzbischöflichen Museum vertretenen „Missale ad verum cathedralis ecclesie Trajectensis ritum . . . . . Henricus petri Middelburgensis excudebat Antwerpie sub intersignos Talpe. Anno instaurate salutis MDXL.

Das Ehepaar Doni und seine von Raffael gemalten Porträts.

Im Jahre 1867 erfolgte die staatliche Einziehung der letzten, ziemlich dürftigen Reste von Büchern und Handschriften, die man bis dahin, aus welchen Gründen immer, einzelnen Toskanischen Klöstern gelassen hatte und ihre Ueberweisung an die damalige Magliabechiana, die jetzige Florentiner Nationalbibliothek. Deren älteren Beständen sind die Codices indess in diesem Jahrhundertsdrittel noch nicht eingereiht, und sie haben deshalb der Forschung bisher nicht zur Verfügung gestanden. Als Nummer 2 weist das Inventar der aus der Florentiner Badia gekommenen Nachlese ein Sepultuarium auf, das die bei den dortigen Benedictinern in den Jahren 1499 bis 1712 Beerdigten verzeichnet. —

Jacob Burckhardt nennt es einmal einen Adelstitel, von Raffael gemalt zu sein; Angelo Doni, einer dem dieses Glück zu Theil ward, konnte einen weiteren, ebenso werthvollen für sich geltend machen, denn nach Vasari's Aussage nannte ihn Michelangelo seinen Freund, und der Künstler malte auf Doni's Bestellung das jetzt in der Tribuna der Uffizien befindliche, Rundbild der heiligen Familie. Diese Mittheilung in der Vita des Buonarotti und jene von der Ausführung der Porträts der beiden Gatten in der des Raffael, putzt Vasari durch einige Zusätze über die angebliche Knauserigkeit des Angelo auf, an letzterer Stelle in allgemeinen Worten, in dem Leben des Michelangelo dagegen durch die bekannte Anekdote: Doni habe für das Gemälde der heiligen Familie statt der geforderten 70 Ducaten dem Künstler nur 40 geschickt, worauf dieser Rücksendung des Bildes oder 100 Ducaten verlangte und als der Besteller nun jene 70 geben wollte, habe Buonarotti den Anspruch auf 140 Ducaten erhöht, die Doni auch habe zahlen müssen, um sich das Gemälde nicht entgehen zu lassen. Die Geschichte hat soviel Werth, wie andere ähnliche „chiacchierate Fiorentine.“ Ausserdem berichtet der Aretiner noch, dass Angelo Doni gern „schöne Dinge, antike und moderne Kunstwerke“ um sich versammelte, und dass jene beiden Porträts, die uns hier beschäftigen sich zur Zeit da Vasari schrieb, im Besitz des Giovanni Battista, Sohnes des Angelo, befanden „in dem schönen und höchst bequemen Hause, das besagter Angelo in Florenz im Corso de' Tintori, nahe dem Canto degli Alberti erbaut hat.“ Weiteres

erfahren wir nicht, zumal nichts über die Zeit in der die Bilder gemalt wurden, nichts über das Lebensalter der Dargestellten und die sociale Stellung des Gatten.

In jenem Eingangs erwähnten Nekrologium der Badia nun findet sich das Ehepaar genannt, und wenn wir nicht irren, besitzen die kurzen Nachrichten einen für die Kunstgeschichte nicht ganz geringen Werth. Sie haben daneben Anlass gegeben demjenigen nachzuspüren, was die Acten des Florentiner Staatsarchivs und die handschriftlichen Sammelbände der Bibliotheken etwa über das Leben des Angelo Doni ergeben möchten. Während bisher behauptet wurde, es liesse sich darüber nichts mehr ermitteln, lassen sich in Wahrheit eine ganze Reihe urkundlicher Daten anführen. Die ungeschlachten Bände und die Pergamente des Archivs, die unendliche Reihe der, von fleissigen Secentisten angelegten „Spogli" mit genealogischen und sonstigen Auszügen, welche die Florentiner Bibliotheken beherbergen, bleiben dem Forscher, der sein Interesse der Zeit vom endenden Trecento abwärts zuwendet, nicht leicht auf seine Fragen die Antwort völlig schuldig. Die wichtigen „Gabella"-Register der Republik z. B. sind zwar im vorigen Jahrhundert durch Feuer zerstört worden, aber der Bienenfleiss jener Genealogen hat für einen werthvollen Ersatz gesorgt. In einer Zeit, da die Geschlechter nicht mehr durch eigene Thaten ihren Ruhm mehrten, legte man um so höheren Werth auf Vornehmheit und Alter des Stammbaumes. Nichts schien diesen Notizen-Sammlern wichtiger, als in zahllosen Bänden Auszüge aus den Staats- und Verwaltungs-Acten anzuhäufen, in denen meist freilich das blosse Vorkommen der betreffenden Persönlichkeiten zu bestimmter Zeit erwähnt ist. Es ist kein erfreuliches Arbeiten in diesen „Spogli", aber meist findet sich die Mühe belohnt. —

Angelo Doni ist, um dies aus der später im Wortlaut anzuführenden Eintragung in das Todtenbuch der ehrwürdigen Benedictiner-Abtei vorweg zu nehmen, im Jahre 1476 geboren. Er entstammte einem Popolanengeschlecht, dessen Ansehen ein altes war, denn schon 1234 war ein Doni Mitglied des Rathes von Florenz, ein anderer 1255[1]); ein Cambius Lapi Doni war 1291 Kanoniker von San Lorenzo[2]), und 1369 war ein Nicholaus Doni, von Beruf Gastwirth, Mitglied des Priorencollegs von Florenz gewesen.[3]) Jetzt betrieb die Familie die Wollweberei, und in einzelnen ihrer Mitglieder die Färberei. Jene zerstörten Gabella-Register nannten zum Jahre 1513 „Angelus Francisci de Donis, lanaiolus[4])". Die Florentiner Wollweber aber waren, wie man weiss, schon seit dem XIII. Jahrhundert nicht mehr Handwerker, sondern meist bedeutende Industrielle nach dem Massstabe der Zeitverhältnisse. Deuten auf erheblichen Reich-

---

[1]) Die Urkunden Staatsarchiv Siena, Riformagioni, 1234, 26. März und 1255, 31. Juli.

[2]) Potthast Reg. Pontificum 23531.

[3]) Lami, Monum. Eccl. Flor. I, 189.

[4]) Bibl. Naz. Cl. XXVI Cod. 142, Spoglio Migliore p. 97.

thum des Angelo schon seine Sammlung von Kunstwerken, seine Bestellungen bei den erlauchtesten Künstlern, so liegt uns auch ein urkundlicher Beweis dafür in dem Verzeichniss seines höchst umfangreichen, meist ererbten Grundbesitzes in den vom Staatsarchiv bewahrten Bänden der „Decime“, der Steuer-Declarationen von liegenden Gütern, vor. In dem Register des zum Quartier Santa Croce gehörigen Gonfalone des „Schwarzen Löwen“ von 1534 (Leone nero, No. 157, f. 77²) ist die Erklärung des „Angnolo di Francesco di Jacopo Doni“ verzeichnet, der sich in der Hauptsache auf die 1498 protokollirten Angaben seines Vaters beruft; dieser aber hatte damals noch zum Gonfalone „Vaio“, erst später zur Bannerschaft des Leone nero gehört. Daraus ergiebt sich, dass Angelo's Vater jenes Haus im Corso de' Tintori gekauft hat, das Angelo nach Vasari's Angabe dann prächtig umbaute. — In derselben „Decima“ findet sich (f. 177²) die auf „Giovan Batista d' Agniolo di Francesco Doni“ bezügliche Eintragung von 1560.

Es wäre so überflüssig, wie ermüdend, das Verzeichniss des Grundbesitzes anzuführen, für den Angelo Steuer entrichtete; genug, dass derselbe ausser der „chasa posta nel popolo di San Jacopo fra fossi nel chorso de' tintori“ Antheile an anderen Häusern, vermiethete Läden in verschiedenen Strassen, sowie zahlreiche Poderi und Vignen umfasste.

Jene zerstörten Register der Gabella enthielten zum Jahre 1504 unserer Rechnung (1503 Florent. Stils) die Angabe, dass Angelus olim Francisci Jacobi de Donis de Florentia verheirathet sei mit Maddalena olim Johannis domini Marcelli de Strozzis.[5]) Aus der Eintragung ins Todtenbuch der Badia gewinnen wir die Kenntniss, dass Maddalena, als sie bereits verheirathet war, fast noch im Kindesalter stand; sie zählte 1504 erst 14 oder 15 Jahre. Freilich kommen in diesen Zeiten Ehen selbst 12jähriger Mädchen vor.[6])

Dem Paare wurden drei Kinder geboren; das älteste, ein Knabe, starb schon im September 1512; sein Alter ist in dem Beerdigungsregister nicht vermerkt worden. Der zweite Sohn war jener Giovanni Battista, der, 1517 geboren, bis 1595 lebte. Die einzige Tochter der Gatten aber starb schon mit 14 Jahren, 1535. (Beerdigung 2. März 1534 Florent. Stiles.)

Angelo Doni war nach den Mitgliederverzeichnissen, welche die Erzbrüderschaft der Misericordia aufbewahrt, seit 1524 „Capo di guardia“ dieser frommen und wohlthätigen Vereinigung, eine Stellung, die übrigens die Mehrzahl vornehmer Florentiner damals inne hatte, wie dies bei ihren späten Enkeln noch heute der Brauch ist. Wichtiger erscheint seine zweimalige Berufung zur höchsten Bürgerwürde der Vaterstadt; er bekleidete

---

[5]) Spoglio Migliore der Bibl. Naz. Cl. XXVI Cod. 131 p. 134 nach Gabella B. 154. — Ebenso im Spoglio der Biblioteca Marucelliana A 160 (unpaginirt.)

[6]) Als Beispiel sei die Heirath der Ginevra, Tochter des Alessandro Sforza und des Sante Bentivoglio angeführt, die 1454 mit grossem Pomp in Bologna gefeiert wurde. — Frati, La vita privata di Bologna. Bol. 1900, p. 53.

das Priorenamt 1511 (1510 Florent. Stiles) in den Monaten Januar, Februar, und 1529 vom 1. Mai an.[7])

Im Jahre 1524 traten ihm, wie er selbst den Nachlebenden mittheilt, Todesgedanken nahe, und er beschloss, sich und den Seinen eine Gruft zu errichten. Diese ist von ihrer ehemaligen Stelle nahe dem Altar der heiligen Maria Magdalena (die Wahl des Ortes wird durch den Namen der Gattin bestimmt gewesen sein) beim Umbau der Badia im XVII. Jahrhundert entfernt worden; die Leichenreste der Familie wurden damals unter dem Boden der umgestalteten Kirche, etwa in der Mitte derselben beigesetzt, wo man jetzt auf einem Marmorstreifen unter den Namen der dort ruhenden Geschlechter die Inschrift „De Donis“ liest. Das eigentliche Epitaph aber wurde mit den anderen Grabsteinen nach dem Klosterhof geschafft, und dort im Boden des Kreuzganges nahe der von der Kirche dorthin führenden Treppe eingemauert, wo es sich noch heute befindet. Die Inschrift der einfachen Marmortafel lautet;

Angelus Doni
Francisci Filius
De Morte Cogi —
Tans Sibi Vivens
Ac Suis Posuit
M. D. XXIIII
Vive Ut Moriturus.

Als erstes Familienmitglied wurde 1535 jenes 14jährige Kind eingesenkt und schon nach weniger als vier Jahren folgte ihm der Vater. Die Eintragung in das Sepultuarium zum Jahre 1538 Florent. Stiles, also zu 1539 'lautet (f. 13):

„Et adi 6 di gennaio sepelimo Agnolo di Francesco Doni di eta di anni 63 et fu messo nella sua sepultura da Santa Maria Magdalena; veramente homo da bene.“

Da Zusätze wie der, dass Angelo „ein wahrhaft guter Mensch“ gewesen sei, sich sonst nicht in dem trockenen Register vorfinden, klingen die Worte fast wie eine anticipirte Abwehr der etwas hämischen Bemerkungen, die Vasari später über den Auftraggeber des Raffael und den Freund des Michelangelo machte, oder richtiger, sie mochten der Absicht entstammen, manchem bei Lebzeiten des Doni umgehenden Gerede eine ganz andersartige Meinung von seinem Wesen entgegenzusetzen.

In Florenz wurden zwei officielle Todtenregister geführt, eines bei der „Grascia“ benannten Behörde, die weitergehende Befugnisse hatte, als ihr Name andeutet, und eines von der Zunft der Aerzte und Apotheker. In beiden[8]) ist als Todesdatum des Angelo der 5. Januar 1539 (1538) ein-

---

[7]) Priorista II. III. 252, Priorista Palat.-Baldovinetti 238 der Bibl. Naz.; Priorista C. 3 der Marucelliana, etc.

[8]) Ufficio della Grascia, Libro de' Morti 1506 bis 1560 f. 458 und Medici e Speziali, Libro de' Morti a. 1530 bis 1543 Lett. A. Beide im Florentiner Staatsarchiv.

getragen, in beiden aber fehlt die entsprechende Angabe für Maddalena, und dies hat, wie uns eine Notiz im Todtenbuch der Grascia belehrt, seinen Grund in dem Interdict, das von Paul III. wegen politischen Haders mit dem Herzog Cosimo damals über Toscana verhängt war. Zum Jahre 1540[9]) findet sich dort die Anmerkung: „Nota, che da Agosto a Dicembre la citta stette interdetta, onde cessaro portare polize". Die Todtengräber, die sich als den kirchlichen Behörden aggregirt betrachteten, verschmähten es, den weltlichen Beamten die Todtenzettel einzureichen, solange des Papstes Wünsche unerfüllt blieben und solange der Bann nicht aufgehoben war. — So ist es einzig die Notiz im Sepultuarium der Badia, die uns vom Ableben der Maddalena Kunde giebt, und dies ist ihr Wortlaut:

„E addi 22 di Dicembre (1540) seppelimmo la donna di Agnolo Doni d'eta circa 50 anni et fu messa nella sua sepultura da Santa Maria Magdalena, ch'era stata in deposito nell'orto, essendo noi interdetti".

Hier entspricht also nicht dem Tage der Beerdigung in sonst üblicher Art der vorhergehende als Todestag. In dem Register der Grascia beginnt die Lücke der Eintragungen mit dem 20. August; wir vermögen mithin nur zu sagen, dass Maddalena im Spätjahre 1540, in der Zeit vom 20. August bis 20. December „circa 50 Jahre alt" gestorben ist.

Daraus ergiebt sich nun, dass die bisherigen Annahmen über die Zeit, in der die Bildnisse des Ehepaares entstanden sind, sich nicht aufrecht erhalten lassen, dass sie aber sicherlich unhaltbar sind, soweit das Portrait der Maddalena in Betracht kommt. Man hat stets angenommen, dass beide gleichzeitig gemalt seien und dabei wird es wohl auch bleiben müssen. Mögen Andere sich indess darüber aussprechen, ob das Portrait des Angelo etwa dennoch einer anderen Zeit und Malart des Raffael angehören könnte, als das seiner Hausfrau. Wir knüpfen unsere Betrachtung an dieses.

Gruyère (Raphaël, peintre de portraits, Par. 1881) giebt der allgemein giltigen Annahme Ausdruck, das Bildniss der Maddalena stelle eine Frau „von ungefähr 25 Jahren" dar. Beginnende Ueberreife der Formen, das schon etwas schlaffe Fleisch, der leichte Ansatz zum Doppelkinn liessen den Beschauer wohl eher an ein etwas höheres Alter glauben, schliessen aber ein niedrigeres völlig aus. Der genannte Verfasser des Werkes über Raffael als Portraitist setzt das Bild mit einer, durch Urkundenforschung nicht beeinträchtigten Sicherheit ins Jahr 1505, an den Beginn des Florentiner Aufenthaltes des Urbinaten. In der That glaubte man darin stets noch die „Umbrische Art" des Künstlers zu erkennen und eben deshalb meinte man es möglichst hoch hinaufrücken zu müssen, doch die Urkunden erweisen sich manchmal als sehr rücksichtslos dem Stilgefühl gegenüber. Im Jahre 1505 zählte Maddalena Doni nach unserer nunmehr gewonnenen Kenntniss ungefähr 15 Jahre, und als Raffael seine Florentiner Periode 1508 abschloss, war sie nicht älter als etwa 18, oder wenn wir das „circa

---

[9]) A. a. O. f. 460[2].

50 anni“ des Sepultuarium auf 51 deuten wollen, nicht älter als 19 Jahre. Niemand aber wird in dem Gemälde das Bildniss eines jugendlichen Wesens zu erblicken glauben, das noch die Zwanzig nicht erreicht hatte.

Die alten, bei den Ankaufsverhandlungen für die damalige Grossherzogliche Galerie stark geltend gemachten Zweifel, ob die aus Avignon von der Erbin der Doni (Marquise de Villeneuve) zurückkehrenden und zum Verkauf angebotenen Bilder wirklich die von Raffael gemalten seien, Zweifel die damals die Verhandlungen drei Jahre (1823—26) hinzögerten, mögen vielleicht von Neuem auftauchen, während man bisher urtheilte, dass die Galerie für die damals ausgegebenen 5000 scudi (ca. 22000 fr.), um einen Bettlerpfennig einen Schatz, zwei Raffaelische Bilder erwarb. Bleibt indess die Attribution bestehen, dann muss man sich entschliessen, beide Portraits, jedenfalls aber das der Maddalena der Römischen Periode Raffael's, und zwar dem Ende des Jahres 1515 zuzuweisen, jener Zeit, da der Künstler noch einmal im Gefolge Leo X. in Florenz erschien (Vasari Vita di Michelangelo). Damals zählte Maddalena Doni in der That jene „circa 25 Jahre“, die man der auf dem Gemälde Dargestellten bisher gegeben hat. Angelo war im Jahre 1515 39 Jahre alt und wir glauben in dem Mann mit ziemlich scharfen Falten über der Nasenwurzel und am Mundwinkel eher einen solchen dieses Alters, als einen 32- oder gar 29jährigen zu erblicken, was denn mit der bestehenden, gewiss stichhaltigen Meinung von gleichzeitiger Entstehung der Bildnisse übereinkäme. Jedenfalls aber sind die bisherigen Annahmen von der Zeit, in der das Portrait der Frau Maddalena gemalt sein sollte, auf Grund der Notiz jenes Todtenregisters nicht mehr aufrecht zu erhalten. Man steht vor der Alternative, die Bilder dem Raffael abzusprechen, oder sie seiner späteren Zeit zuzuweisen.

Florenz, Februar 1900. *Robert Davidsohn.*

Ueber Wandmalereien
im ehemaligen Cistercienserinnen-Kloster Seligenthal

bei Landshut befindet sich im 21. Band des Repertoriums p. 248 eine Mittheilung, welche der Richtigstellung bedarf. Die Afrakapelle bestand schon vor der Gründung des Klosters durch Herzogin Ludmilla 1232 und wurde nur bis zur Fertigstellung der Klosterkirche 1259 von den Nonnen benutzt. Bei einer Restauration im Jahre 1896 wurden im Schiff innen romanische Rundbogenschlitzfenster aufgedeckt; an der über den Chor emporsteigenden Triumphbogenwand ist aussen ein steigender Rundbogenfries sichtbar. Im späten XIV. Jahrhundert erhielt dann die Kapelle einen gothischen Chor und wurde mit Malerei geschmückt. Seiner Zeit wurden blossgelegt im Schiff an der Triumphbogenwand über den Seitenaltären links Figuren von Heiligen, rechts eine Kreuzigung; letztere diente als Altarbild ähnlich wie eine gleiche Darstellung am rechten Seitenaltar in der Trausnitz ob Landshut. Von den dreiviertel lebensgrossen Figuren war die in schwarz und roth mit dem Pinsel hergestellte Vorzeichnung noch gut erhalten, die Farben dagegen wohl wegen ihrer Temperatechnik und der wenig sorgfältigen Loslösung der Tünche fast gar nicht mehr sichtbar. Im Chor waren die Fenstergewände mit Darstellungen von Aposteln geschmückt. Leider sind diese für die bayerische Kunstgeschichte werthvollen seltenen Reste von Malerei aus dem XIV. Jahrhundert mit Ausnahme der zwei Apostelfiguren des Mittelfensters trotz mehrfacher Anregung der Erhaltung wieder zugestrichen und auch keine Aufnahmen davon gemacht worden.

Wegen mehrmaliger Ueberschwemmung des Klostergebietes durch die Isar war im XV. Jahrhundert der Boden innerhalb der Mauern fast um 1 m erhöht worden. Deshalb ging man etwa um 1480 daran, die Fensterbänke im Chor zu erhöhen, und dabei wurden an zwei Fenstern die figürlichen Malereien des XIV. Jahrhunderts in ihren unteren Partien zugemauert. Geschlossen wurde gleichzeitig an der Nordostseite ein Fenster wegen der Aufführung eines grossen Zehentstadels. In die so

entstandene Wandnische wurde sodann das noch erhaltene Bild des hl. Georg gemalt.

Die in der berührten Notiz angeführten Reste der Malereien sind somit aus zwei fast ein Jahrhundert auseinander liegenden Zeiten und die daraus im Hinblick auf die Cistercienser-Ordensregeln gezogenen Folgerungen hauptsächlich deshalb nicht richtig, weil die Afrakapelle eigentlich nicht zur Klosterstiftung gehörte.

München. *Dr. W. M. Schmid.*

Wann sind Krafft's Stationen entstanden?

Die drei in den Abschriften der Neudöffer'schen Nachrichten aufgezählten Hauptwerke Adam Krafft's, die sieben Stationen, das Schreyer'sche Grabmal und das Sacramentshäuschen, sind heute noch erhalten und befinden sich theils in einem üblen, theils aber in einem recht guten Zustande. Die beiden zuletzt genannten Bildwerke sind ausser jenem zeitgenössischen Bericht durch vorhandene Vertragsurkunden datirt. Die Arbeit an den drei Schreyer'schen Grabreliefs war nämlich in den Jahren 1490—1492 in zwanzig Monaten vollendet, und das Lorenzer Sacramentshäuschen mit seinem reichen plastischen Schmuck in der verhältnissmässig kurzen Zeit von $2^2/_3$ Jahren erbaut worden, so dass es zu Anfang des Jahres 1496 in St. Lorenz fertig dastand. Nur die Entstehungszeit der Leidensstationen lässt sich bis heute nicht sicher feststellen, denn das von Neudörffer angegebene Jahr der Vollendung 1508 erweist sich ebenso wie seine Datirung des Sacramentshäuschens[1]) als falsch und die erst kürzlich von H. Michaelson ausgesprochene Behauptung[2]), die Aufstellung der Stationen sei in den ersten Monaten des Jahres 1493 erfolgt, entbehrt der einleuchtenden Begründung. Neudörffer's Irrthum konnte durch die Annahme entstehen, dass mit den sieben Fällen Christi Krafft's letztes Werk, die Holzschuher'sche Grablegung, deren Wandnischenbilder die Bezeichnung 1508 tragen, zusammenhänge. H. Michaelson liess sich zu einem falschen Schlusse verleiten durch jene Stelle in dem von dem Münchner Bürger Slüder an den Wiener Kaufmann Weinmann am 30. April 1493 gerichteten Brief, wo es in Bezug auf eine Nachricht Sebald Schreyer's heisst: nun aber sein dieselben stationen mit Gotshilf trefflichen vollendet und erbaueten männiglich . . ."[3]) Dieser Brief ist aber weiter nichts als eine dichterische Erfindung, wenn auch das angeführte Verzeichniss der nach dem heiligen Lande gewanderten Pilger auf eine alte Notiz zurückgehen muss.

Selbst wenn jenes Schreiben echt wäre, würde H. Michaelson Unrecht behalten.

---

[1]) in der von Campe 1828 erschienenen Ausgabe.

[2]) Rep. XXII. 1899, p. 395.

[3]) Vgl. Franz Trautmann: Die Abenteuer des Herzogs Christoph von Bayern, ...

Gewiss wäre es von Wichtigkeit gewesen, Krafft als Meister jener Steinreliefs, deren Echtheit allerdings niemals beanstandet war, und Martin Ketzel als deren Stifter ausser der in allen Punkten nicht zutreffenden Aufzeichnung Neudörffer's noch einmal bestätigt zu sehen, vor allem aber die volle Gewissheit zu bekommen, dass die Stiftung 1493 bereits auf dem Wege zum Johanniskirchhof existirte; zugleich indessen folgern zu wollen, dass diese Werke erst in den ersten Monaten des Jahres 1493 aufgerichtet worden seien, weil der Besteller zwischen der Vollendung und der Aufstellung des Werkes kaum eine längere Zeit habe verstreichen lassen, ist unberechtigt. Denn wenn es in dem Schreiben heisst: nun sein dieselben . . . vollendet, so ist damit noch nicht gesagt, dass deren Aufstellung eben erst erfolgt sei, und deshalb ist nicht ausgeschlossen, dass sie bereits schon einige Jahre früher am Platze gestanden hatten. Ist es doch nicht einmal erwiesen, dass Schreyer's Bestätigung der Aufrichtung der Stationen sofort von Slüder nach Wien weiter befördert wurde. Und wenn dies wäre, so ist dennoch die Wahrscheinlichkeit für eine so kurze Arbeitsdauer von etwa nur 11 Monaten, von der Vollendung des Schreyer'schen Grabmals im Mai 1492 bis zum April des folgenden Jahres, nur sehr gering. Oder neben der schnellen Herstellung jenes Grabdenkmals sich den Auftrag Ketzel's auch in Arbeit zu denken, ist so gut wie ausgeschlossen, da die Reliefbehandlung beider Werke zu verschieden ist, um zu gleicher Zeit gefertigt zu sein können. Aus diesen Gründen müssen die Leidensstationen vor der Bestellung des Schreyer'schen Monuments, also vor 1490 vollendet gewesen sein. Martin Ketzel's zweite Reise muss schon 1476 erfolgt sein, wenn es wahr ist, dass jener fromme Nürnberger Bürger im Gefolge des Herzogs Albrecht von Sachsen ins heilige Land zog. Jedenfalls ist sie in die siebenziger Jahre zu setzen, selbst wenn die Angabe der Reise 1472 auf der Ketzel'schen Gedächtnisstafel mehr Glaubwürdigkeit verdiente. Nach seiner Rückkehr wird Ketzel gewiss mit der Bestellung der Reliefs nicht mehr gewartet haben, um die mühsam erworbenen Maasse nicht noch einmal zu verlegen.

Aus stilistischen Gründen schon hätte bei einer neuen Datirung vorsichtiger geurtheilt werden müssen, um so mehr, als ich stilkritischen Vergleichen zufolge die Stationen als frühestes bekanntes Werk Krafft's, wenigstens vor dem Schreyer'schen Grabmal, hatte annehmen müssen.[4]) Meine Vermuthung bekam auch Bestätigung durch die Behauptung Lochner's, dass die Stationen bereits 1490 an ihrem Platze sicher nachgewiesen werden können, wenngleich ich die Quelle, der der verstorbene Archivar diese Angabe entnahm, nicht ausfindig machen konnte. Da wir aber sonst den urkundlichen Berichten Lochner's volles Vertrauen schenken dürfen, so ist ein Zweifel in diesem Punkte durchaus nicht gerechtfertigt.

Im Vergleich zum Schreyer'schen Grabmal tragen die Stationen das Gepräge rein plastischer Auffassung. Der Hintergrund ist eine glatte

---

[4]) Vgl. Rep. XX. 1897, p. 371.

Fläche, von der sich die Figuren in verschiedenen Plänen, die vordersten fast als Rundfiguren, die hintersten in flachem Relief, abheben. Im Schreyer'schen Grabmal dagegen hat die Vorliebe für eine malerische Gestaltung der Steinfläche die früheren Principien der plastischen Anordnung verdrängt. Zufällig hatte Krafft diesen Schritt nicht gethan, vielmehr geschah es auf ausdrücklichen Wunsch des Bestellers, denn der Vertragsurkunde nach hatten Mathias Landauer und Sebald Schreyer dem Meister angedingt „die figur des gemels [Gemäldes] bei ihren begrebnussen zu Sant Sebald hinten am kor in steinwerk zu bringen". Es hatten also früher Gemälde die Wände der Gruft geziert, die nun durch bemalte Steinreliefs ersetzt werden sollten. Weil im wesentlichen die Compositionen der alten Malereien, wenigstens das landschaftliche Beiwerk, beibehalten werden sollten, lässt sich das neue malerische Princip einigermassen erklären. Die Folge von der Herübernahme des landschaftlichen Hintergrundes ist, dass der Anblick des Reliefs verwirrend wirkt und die Figuren, aus der Entfernung gesehen, sich nicht deutlich genug vom Hintergrunde abheben.[5])

Krafft wird diese Mängel selber herausgefunden haben, denn so malerisch hat er kein Werk wieder gehalten. Die Reliefs am Nürnberger Sacramentshäuschen, besonders die für die künstlerische Begabung des Meisters in compositioneller Hinsicht characteristischste Darstellung des Abschiedes Christi von der Mutter, zeigen, wie die landschaftliche und architektonische Umgebung zwar nicht beiseite gelassen, aber das Malerische der plastischen Auffassung, von der Krafft ausgegangen war, entschieden wieder untergeordnet ist. Dadurch ist die Wirkung ruhiger als beim Schreyer'schen Grabmal, die Gewandbehandlung ist weich gerundet und überraschend klar, und die Figuren heben sich wie von einem glatten Hintergrunde scharf ab. Eines Dürer's wäre die Gestaltung dieser Scene würdig, und gewiss stand sie ihm bewust oder unbewusst bei seiner Darstellung für die kleine Holzschnittpassion vor Augen.[6])

Wenn wir aber die Kreuzwegstationen nach dem Schreyer'schen Grabmal setzen würden, so würden sie wie ein nicht zu erklärender Rückgang in Krafft's künstlerischer Wandlung erscheinen, während mit der Annahme, dass sie vor 1490 entstanden, seine drei Hauptwerke wie Glieder einer aufsteigenden Reihe aufeinanderfolgen. Jedenfalls nach dem urkundlichen Material, wie es heute vorliegt, zu schliessen, müssen wir uns die sieben Stationen, in denen der Meister schon auf der Höhe seiner Entwicklung steht, im Laufe der achtziger Jahre gearbeitet denken, so dass die Fixirung, wie sie H. Michaelson versuchte, entschieden von der Hand zu weisen ist. *Berthold Daun.*

---

[5]) Das gilt besonders heute, wo die aufgemalte Farbe, wodurch neue Contraste erzielt waren, verschwunden ist.

[6]) vgl. Rep. XX. 1897, p. 369.

Die Persönlichkeit des früher sogenannten Zwingli in den Uffizien.

Es scheint noch immer nicht allgemein bekannt zu sein, wer eigentlich die Persönlichkeit des früher sogenannten Bildnisses des Zwingli in den Uffizien (No. 784, jetzt Bildniss eines Unbekannten genannt) ist. Es ist das um so wunderlicher, als mindestens noch drei Wiederholungen des interessanten und guten Portraits an leicht zugänglichen Stellen sich befinden und nicht weniger als fünf Stiche die Feststellung der Persönlichkeit ermöglichen, die Andreas Müller in seinem Verzeichniss der Gemäldesammlung der Akademie Düsseldorf 1880 bei No. 2 Pourbus schon richtig vermuthet.

Ausser dem Bilde in den Uffizien und einem noch besseren in der Düsseldorfer Akademie, befindet sich ein drittes in der K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien, als deutsche Schule bezeichnet, und ein viertes in Genua, Palazzo rosso sala VI, dort ritratto d'uomo di Luca di Leida genannt. Ein fünftes soll sich nach Levin, Repertorium der Akademie Düsseldorf p. 211, in Rom befinden, doch gelang es mir nicht, es aufzufinden.

Von den Stichen, welche alle den Namen des Dargestellten nennen, ist der wichtigste der von Th. Galle (nach Muller Katalog 1895 No. 2048), da er dem gemalten Bilde von der Gegenseite, also nach links, am nächsten kommt, während die vier andern Stiche den Mann in jüngeren Jahren nach anderen Aufnahmen zeigen. Es ist also Wigle von Aytta aus Zuichem, Viglius ab Aytta Zuichemus Frisius, der seine Lebensbeschreibung in aller Ausführlichkeit selbst verfasst hat, und von vielen spätern, auch modernen Autoren (Alph. Wauters, Mémoires de Belgique de Viglius et d'Hopperus. Bruxelles, 1858) behandelt worden ist.

Er wurde geboren am 19. Oct. 1507 zu Barrhusen, einem Landgute bei Leeuwarden, studirte Jura in Holland und Deutschland, wurde mit Erasmus von Rotterdam befreundet, reiste in Oesterreich, Italien, der Schweiz, Holland und Deutschland viel umher, war Assessor am Reichskammergericht in Speyer, dann Universitätslehrer in Ingolstadt. Karl V. bot ihm die Stelle seines Vicekanzlers an, die er aber ausschlug; 1542 kehrte er nach Holland zurück, diente dem Kaiser in ausserordentlichen

diplomatischen Botschaften, wurde Ritter und Kanzler des goldenen Vliesses, Generalschatzmeister der Niederlande und Probst von St. Bavo in Gent. Er starb am 8. Mai 1577 in Brüssel und wurde in St. Bavo in Gent begraben. Wauters a. a. O. characterisirt Viglius im Gegensatz zu älteren Biographen als vorsichtigen und zielbewussten Streber.

Neben dem von Muller und auch Drugulin so genannten Stich von Th. Galle, der einen Zeichner oder Maler sowenig wie den Stecher nennt, und ausser dem Namen „Viglius Zuichemus Frisius J. C.“, und einem lateinischen Vierzeiler von Fr. Raphelengius, dem Schwiegersohn des alten Moretus, noch ein falsches Todesdatum angiebt (Moritur Bruxellis septuagenarius MDLXXVIII postridie Non. Maias) finden sich zunächst zwei Stiche in zwei Ausgaben von Isaac Bullart, Académie des sciences et des arts. Der eine, in der Amsterdamer Ausgabe von 1682, ist gestochen von Es^me^ de Boulonois, der andere in der Brüsseler Ausgabe von 1695 von Houbraken. Ein vierter anonymer Stich (Muller Katalog 1895 No. 2049) mit der Unterschrift Viglius Zuichemus, zeigt den Kopf als Büste auf Sockel in einer Nische, über der, wie eine Guirlande, die Kette des goldenen Vliesses aufgehängt ist. Die No. 91 in der rechten untern Ecke des Stiches lässt denselben als aus einem Sammelwerk herrührend vermuthen. Ein fünfter, viel späterer Stich befindet sich im ersten Bande der Analecta Belgica des Cornel. Paul Hoynck van Papendrecht, der auch die erwähnte Selbstbiographie des Viglius enthält. Der Stich, wie alle andern, nach unbekanntem Original, zeigt das unverkennbare Bildniss in der Mütze des gemalten Portraits, aber im Pelz und ohne goldenes Vliess nach rechts im Oval, mit der Unterschrift Viglius ab Aytta Zuichemus und der Bezeichnung des Stechers P. Yver sculp. 1742.

Die vier letztgenannten Stiche zeigen den Kopf in verschiedenen Lebensaltern und in einer von dem Bilde durchaus verschiedenen Auffassung, die Aehnlichkeit ist aber bei allen Blättern unverkennbar.

Schwieriger als die Persönlichkeit der gemalten Bilder, die unter sich nur ganz geringe Verschiedenheiten zeigen (Gesichtswarzen, Halskrause, Mütze), dürfte sich der Maler derselben, oder eines derselben bestimmen lassen, wie es schon nicht leicht erscheint, das eigentliche Original zu bezeichnen. Viglius erwähnt in seiner, sonst sehr ausführlichen Vita nicht, dass er gemalt oder gezeichnet worden sei.

In Florenz hiess das Bild zuerst Holbein, dann Moro; das Genueser wird, wie gesagt, Lucas van Leyden zugeschrieben, das Düsseldorfer, das auf der Rückseite merkwürdiger Weise (neben interessanten Siegeln z. B. dem der Waldstein oder Wallenstein) auch den spät geschriebenen Namen „Holbeins“ (sic) trägt, wurde schon durch Andreas Müller Pourbus d. A. genannt, und das Wiener Bild, von allen das schwächste, wird wie gesagt als deutsche Schule bezeichnet.

Da das Bild nach dem Aussehen des Dargestellten nicht viel vor 1570 gemalt sein kann, kämen der Zeit nach nur Moro und Pourbus in Betracht. Zu letzterem Namen bemerkt Scheibler in Bezug auf das Düsseldorfer Bild „Franz Pourbus d. A. werden bekanntlich eine Anzahl unter

sich sehr verschiedener Bildnisse dieser Zeit genannt. Jedenfalls ist es ein Original eines sehr bedeutenden Niederländers vom Ende des XVI. Jahrhunderts." Für Pourbus selbst scheint die Malweise des Düsseldorfer Bildes zu flott und weich, wogegen das glätter gemalte Genueser Bild, das auch der Natur am nächsten zu stehen scheint, da es u. A. eine Warze auf der Wange zeigt, die der Galle'sche Stich hat, während sie dem Düsseldorfer Bilde fehlt, sehr wohl auf ihn passen könnte. Uebrigens malte Pourbus 1571 für die Kirche St. Bavo (Kathedrale) in Gent das Bild „Jesus unter den Schriftgelehrten" mit zahlreichen Bildnissen, so dem des Alba, Karl V., Philipp II. und auch des Viglius v. Zuichem.

Ein dem Pourbus zugeschriebenes kleines Portrait des Viglius in ganzer Figur in der Galerie Arenberg erwähnt Joseph Nève (Notes sur quelques Portraits de la galerie d'Arenberg Anvers 1897 pag 19) und am selben Orte pag, 20 ein Viglius-Portrait, angeblich von Lucidel gemalt, im Besitz eines Herren Lambeaux. Lucidel kann für unser Brustbild aus stilistischen Gründen kaum in Frage kommen.

Die alte Florentiner Nennung des Bildes als Ulricus Zwinglius erklärt sich leicht aus einer Verwechselung mit dem sehr ähnlich lautenden aber dort weniger bekannten Viglius Zuichemus.

Düsseldorf 1899. *F. Schaarschmidt.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

D. Ainalow und **G. Rjedin.** Alte Kunstdenkmäler von Kiew; die Sophienkathedrale, das Zlatowercho-Michailow'sche und das Kyrill'sche Kloster. Charkow (Universität). 1899. S. S. 62 mit 70 Abb.

Die beiden Verfasser, die schon vor Jahren als gemeinsame Erstlingsarbeit eine wissenschaftliche Beschreibung der Mosaiken und Fresken der Kiewer Sophienkathedrale veröffentlicht haben,[1]) bieten hier einen gemeinverständlichen Auszug aus ihrem Werke. Hinzugefügt ist eine kurze Schilderung von zwei anderen Denkmälern Kiew's, die von anderer Seite bekannt gemacht worden sind.[2]) Die kleine Schrift ist bestimmt, als Leitfaden für kulturhistorische Vorträge und Ausflüge russischer Schulen zu dienen, bei denen „die Wiege Russlands“ mit den dort noch erhaltenen Denkmälern im Vordergrunde des Interesses steht. Darüber hinaus kann sich dieselbe jedoch auch den Kunsthistorikern in Westeuropa durch das reiche, wenngleich z. Th. geringwerthige Abbildungsmaterial nützlich erweisen, da die zu Grunde liegenden Publicationen nur in wenigen, ganz grossen Bibliotheken vorhanden sind. Daher dürften eine vollständige Uebersicht über den Bestand dieser Malereien, die in der deutschen Litteratur nirgends gegeben ist, und einige Bemerkungen über ihre Geschichte und Erforschung durch die russische Wissenschaft nicht überflüssig erscheinen, sind sie doch z. Th. schon um ihres gegenständlichen Inhalts willen der grössten Beachtung werth. Den breitesten Raum in der Beschreibung nimmt, ihrer hervorragenden Bedeutung entsprechend, die malerische Ausstattung der Sophienkathedrale ein. Diese wurde im Jahre 1037 von Jaroslaw dem Weisen an der Stätte eines Sieges über die Patzinaken gegründet. Trotz wiederholter Plünderungen (besonders 1240 bei der tatarischen Eroberung) und schon im XIV. Jahr-

[1]) D. Ainalow und G. Rjedin. Die Kiewer Sophienkathedrale. Untersuchung der alten Mosaik- und Frescomalereien. S. Petersburg. 1889. (Russisch.)

[2]) A. Prachow, Kiewer Denkmäler der byzantinisch-russischen Kunst. Alterthümer; Arbeiten der Moskauer arch. Ges. Bd. XI, Lief. 3, S. 19—24. (Russisch.)

hundert eingetretener ernstlicher Bauschäden bewahrte sie noch am Ende des XVI. Jahrhunderts ihren glänzenden Innenschmuck: einen reichen Mosaikfussboden, Alabastersäulen und vor Allem ihre Mosaiken und Fresken, — ja noch um Mitte des XVII. Jahrhunderts sah der Patriarch Makarius von Antiochien auf seiner Durchreise das vollständige Kuppelmosaik, obwohl inzwischen die Zerstörung des Fussbodens und (vielleicht?) auch schon eine Uebertünchung der Malereien begonnen hatte, als die Kirche sich im Besitze der Uniirten befand (1590—1633). Unter dem ersten neuen orthodoxen Oberhaupt, Peter Mogila, nahmen dann die Restaurationen und alsbald auch die Zubauten ihren Anfang. Erst 1843 erfolgte die Entdeckung der alten Fresken sowie auch einiger Mosaiken, und ihre Wiederherstellung wurde durch Kaiser Nicolaus I. befohlen, artete jedoch z. Th. in eine stilwidrige Erneuerung aus (1848—53). Nur die Malereien des südlichen, dem hl. Michael geweihten Nebenschiffes blieben auf kaiserlichen Befehl unaufgefrischt zum Beweise für die Nachkommen, „dass man auch die übrigen nur restaurirt und nicht neu gemalt hätte“. Alles wurde dann nach Zeichnungen in den „Alterthümern des Russischen Reichs“ (die Kiewer Sophienkathedrale), S. Petersburg, 1871—87, publicirt, nachdem inzwischen noch durch Prachow im Jahre 1885 bedeutende Reste der Mosaiken entdeckt worden waren (den beschreibenden Text dazu vertritt das o. a. Werk).

Der alte, in seinem Grundplan nahezu quadratische Kern der Kirche besteht aus dem dreitheiligen Naos und Altarraum nebst zwei weiteren Nebenschiffen und schliesst demnach im Osten mit fünf Apsiden ab. Seine Innenarchitektur bewahrt bis heute ihren byzantinischen Charakter. Der bildliche Schmuck ist durch das herkömmliche Schema bedingt, doch treten, der Bestimmung des Baues zur Metropolitankirche in einem neubekehrten Gebiet entsprechend, die Gestalten der Hauptbeschützer und -Begründer der christlichen Kirche besonders stark hervor. Die erhaltenen Mosaiken vertheilen sich, wie folgt. In der Hauptapsis sind zu unterst zehn Kirchenväter (Epiphanius, Gregor d. Theol., Clemens Rom., Nicolaus, Stephanus, Laurentius, Basilius d. Gr., Joh. Chrysostomus, Gregor von Nyssa u. Gregor d. Wunderthäter) als Pfeiler der Kirche und Nachfolger des grossen Erzpriesters Christus dargestellt, den wir darüber (bei zweimaliger Wiedergabe der Hauptfigur) den Aposteln das Abendmahl austheilend, erblicken in der bekannten, liturgisch-ceremoniösen byzantinischen Composition. Die Conche selbst nimmt die Gestalt der betenden Panagia (nach A. und R. als Personification der irdischen Kirche) ein, wie sie an dieser Stelle unter der makedonischen Dynastie als Fürbitterin dargestellt zu werden pflegte (in der Nea Basilius I, Nea Moni auf Chios u. ö.). Auf der schmalen Stirnfläche des Altargewölbes finden wir wohl als ältestes Beispiel in der monumentalen Malerei die Dëisis (Christus zwischen Maria und dem Täufer als Fürwaltern). Auf dem Nordpfeiler des Triumphbogens hat sich innen in Höhe der Abendmahlsscene die Gestalt Aaron's erhalten, dem vermuthlich auf dem der Südseite die Darstellung Melchi-

sedek's in gleicher alttestamentlicher Priestertracht entsprach. Nach Osten zu weisen die beiden Pfeiler schon der späteren Weise gemäss die auseinandergerückten Gestalten der Verkündigungsdarstellung auf. Die eigentliche Laibung dieses, sowie der übrigen Kuppelbogen schmückten die Medaillonbilder der 40 Märtyrer von Sebaste, von denen jedoch nur noch auf dem südlichen alle zehn, um das Monogramm Christi im Scheitel vertheilt, und auf dem nördlichen fünf vorhanden sind. Ueber dem östlichen Bogen ist das Brustbild des Immanuel gegenüber das der Theotokos angebracht, während die entsprechenden Stellen der Nord- und Südseite und die Zwickel, mit Ausnahme des nordwestlichen, heute ihres Schmuckes beraubt sind. Im letzteren ist Marcus auf geflochtenem Lehnstuhl, vor dem Schreibpult mit der Feder (in der R.) und Schriftrolle (in der L.) dargestellt. Von den Aposteln zwischen den Fenstern der Kuppeltrommel und den vier Erzengeln im Kuppelgewölbe, die Makarius von Antiochien noch vollzählig sah, sind nur noch Paulus im Osten und ein Engel zum grossen Theil erhalten, ebenso auch das Mittelrund mit dem Brustbild des Pantokrator. In stilistischer Beziehung macht sich ein gewisser Unterschied zwischen den Heiligenmedaillons und den übrigen Mosaiken bemerkbar, welche eine reichere Ausführung, aber zugleich eine hellere Farbengebung als die ersteren besitzen. Doch erklärt sich dies schwerlich, wie A. und R. vermuthen, aus dem Nebeneinanderarbeiten einer hauptstädtischen und einer provinzialen byzantinischen Schule, in der die ältere Tradition sich treuer erhalten haben soll. Entweder war die Ueberlieferung der Heiligendarstellungen überhaupt eine beständigere, oder man bevorzugte in bewusster Weise eine gedämpftere Farbenstimmung bei figurenreichen Compositionen, lässt sich doch dieselbe Beobachtung auch anderwärts, in der Nea Moni auf Chios und z. T. auch in Hosios Lukas machen, dass die Einzelgestalten und Brustbilder in gesättigteren Farben und lebhafterem Fleischton ausgeführt sind als die grossen Gemälde.

Vielleicht noch bedeutsamer wegen der hier behandelten Stoffe, denen wir seltener in der byzantinischen Malerei begegnen, ist der Freskencyklus. Freilich erweckt er grösseres Misstrauen, da die Verfasser selbst mehrfach die neuernde Restauration hervorheben, die mitunter bis zu völlig willkürlicher Ergänzung geht, so z. B. im weitesten Umfange bei den aus späten Malerbüchern hervorgesuchten Benennungen der einzelnen Heiligengestalten. Auch reichen diesen Wandgemälden gegenüber die in blosser Linienzeichnung ausgeführten Abbildungen eben nur aus, um die gröbsten Zusätze (ganzer Gestalten) zu erkennen. Und besonders ist es zu bedauern, dass gerade die Michaelsfresken gar keine Wiedergabe gefunden haben. Trotzdem seien die Gegenstände kurz aufgezählt. In der Prothesis war die Petruslegende dargestellt, von der die Scenen der Taufe im Hause des Cornelius und der Befreiung Petri erhalten sind. Im Nebenschiffe, dass dem hl. Georg geweiht ist, sind noch aus dem Leben dieses Heiligen die stark restaurirten Darstellungen der Ermahnung durch

den Vater, der Peinigung des Heiligen und der Bekehrung der Königstochter vorhanden. Im Diakonikon finden wir aus dem Marienleben mehr Scenen als z. B. in Daphni, nämlich: Joachim mit seiner Heerde in der Wüste, Anna's Gebet, die Begegnung der Gatten, die Geburt der Maria, ihre Einführung in den Tempel und Speisung durch den Engel, die Einhändigung des Purpurs, die Verkündigung am Brunnen und vor dem Hause und die Heimsuchung; im Nebenschiffe des hl. Michael befinden sich Reste des seltenen Bildes der Niederwerfung des Satans durch den Erzengel und dessen Erscheinungen vor Josua und Bileam. Die Passionsscenen in dem seitlichen Tonnengewölben der Kirche: Verhör vor Kaiphas, Petri Verleugnung, Kreuzigung, Anastasis, Myrrophoren, Thomaswunder, Aussendung der Apostel und Ausgiessung des hl. Geistes weisen wieder beträchtliche Ergänzungen auf. Dazu kommen ferner auf den Chören in den an das Bema angrenzenden Abtheilen auf der Nordseite das Abendmahl und darunter (aufgefrischt) der Verrath des Judas, im Süden das Mahl in Emmaus und das Wunder zu Kana; in den westlichen Abschnitten ebenda das Isaakopfer und die Begrüssung, im Norden die Bewirthung der Engel durch Abraham und die drei Männer im Feuerofen, endlich auf den Gewölben der Chöre Seraphim und Tetramorphe, um das Monogramm Christi gruppirt, in der ganzen Kirche vertheilt aber die Brustbilder der von der russischen Kirche verehrten Heiligen, und zwar die weiblichen auf der Westseite der Chöre im Gynäcäum (im Ganzen jedoch nur 20 mit erhaltenen alten Inschriften), darunter Sophia, Pistis, Agape und Elpis, in der gleichen ikonographischen Auffassung wie in der Cappella Palatina.

Aus dem herkömmlichen Stoffkreise fällt heraus die (renovirte) Darstellung einer Prozession von vier fürstlichen Frauen unter dem Südchor, sowie die gesammte Malerei der beiden Treppenaufgänge zu den Chören. Was sich hier dargestellt findet, ist von höchstem Interesse für die byzantinische Culturgeschichte.[3]) Den Inhalt der Bilder, welche uns Jagdscenen und Schaustücke vorführen, hat offenbar der Geschmack der russischen Fürsten an dergleichen Lustbarkeiten bestimmt. Geschaffen aber haben sie dieselben byzantinischen Meister, denen auch die übrigen Fresken gehören, und zwar im Wesentlichen aus ihrer eigenen Anschauung von den Thierkämpfen im Cirkus und den Hoffestlichkeiten in Byzanz. Die Verfasser gehen vielleicht zu weit in der Ablehnung eines kräftigen localen Einflusses, findet sich doch u. a. die durchaus nach Russland weisende Jagd auf Eichhörnchen dargestellt, die thierköpfigen Possenreisser aber und die Weihnachtsgratulation der Leibwächter mit Schinken und Schweinskopf findet ihre Bestätigung in den literarischen Nachrichten über die Feier der Brumalien u. a. Feste am byzantinischen Kaiserhofe. Und vollends ausgeschlossen ist jeder Gedanke an eine Uebertragung der

[3]) Die grundlegende Erklärung dieser Treppenfresken gab N. Kondakow, Denkschriften der K. arch. Ges. III, Petersburg 1888, S. 287—306. (Russisch.)

dortigen Gebräuche nach Kiew bei Darstellungen wie dem Stamma der Wagenlenker und dem Zuschauergebäude des Cirkus mit der kaiserlichen Loge, den Gestalten des Kaisers mit den Protospathariern und der Kaiserin mit ihren Damen. Es ist ein unschätzbares Zeugniss für unsere Anschauung von dieser Seite des byzantinischen Lebens, das sich uns hier erhalten hat und die von den Diptychen und Reliefs des Theodosiusobelisken darüber gebotenen Aufschlüsse bedeutend erweitert und für das hohe Mittelalter ergänzt. — Das Ornament besteht in Kiew theils in traditionellem byzantinischem Rankenwerk, theils in Medaillons mit Thierfiguren. Wenn das erstere als eine Mischung klassischer und orientalischer Motive hingestellt wird, so erscheint eine solche Auffassung nach Riegl's (Stilfragen) lichtvollen Darlegungen über die selbstständige Entwickelung des byzantinischen Pflanzenornaments doch wohl als Nachklang einer bereits überwundenen Anschauung.

Neben der Sophienkathedrale treten die anderen Denkmäler, deren Beschreibung hier vorliegt, an Reichhaltigkeit und Bedeutung zurück. Doch bereichern auch sie unsere Kenntniss der byzantinischen und der byzantinisch-russischen Kunst. Die im Jahre 1108 gegründete Kirche des Zlatowercho-Michailow'schen Klosters besitzt von ihrem nach Makarius Zeugniss der Sophienkirche nachgeahmten Mosaikschmuck heute nur noch die Darstellung der Eucharistie, in welcher sich die Stilwandlung vom XI. zum XII. Jahrhundert einerseits in den gereckten Figuren mit kleinen Köpfen und schlanken Gliedern, andererseits in der freieren Gruppenbildung deutlich offenbart. Zugleich ist die Farbengebung eine stumpfere geworden Die slavischen Beischriften bestätigen, dass hier einheimische Meister mitgewirkt haben. Noch mehr verrät sich die Antheilnahme solcher in den alten Fresken des Kyrill'schen Klosters (gegr. 1140) in der Umgebung Kiew's (Reste eines Weltgerichtsbildes auf der Westwand des Narthex; die vier Säulenheiligen zwischen den Fenstern des Hauptschiffs; die Geburt Christi auf der Südwand und Maria's Tod ihr gegenüber; in der Prothesis Kyrill, Konstantin [Methodius] u. a. makedonische Heilige, am Triumphbogen die Darstellung i. T., Petrus, Paulus und die Verkündigung; in der Hauptapsis Kirchenväter, Eucharistie und Maria Orans; im Nebenraum des Hl. Michael Heilige, in dem des Kyrill von Alexandrien dessen Legende). Leider sind bisher von alledem nur drei Bilder aus dem Cyklus des Namensheiligen veröffentlicht und bei A. u. R. in zinkotypischen Abb. wiederholt.

Wenn uns diese kurze Ueberschau den Reichthum des Materials, das Kiew für die byzantinische Kunstgeschichte in sich birgt, so recht vor Augen stellt, so drängt sich freilich zugleich auch ein tiefes Bedauern darüber auf, dass noch fast nichts für eine den heutigen Ansprüchen genügende Wiedergabe desselben mit photographischen Hilfsmitteln geschehen ist, ja dass noch nicht einmal an Ort und Stelle Photographieen dieser Mosaiken und Fresken zu erhalten sind. Das alte, von den Verfassern wieder benutzte Abbildungsmaterial beruht augenscheinlich nur auf Pausen und Copieen, vielleicht mit Ausnahme der Bilder aus dem Kyrill'schen

Kloster. Für den eigentlichen Zweck der hier besprochenen Schrift musste und kann es ausreichen, vom Standpunkt der Wissenschaft aber wird der Wunsch begreiflich erscheinen, dass uns die dazu berufenen russischen Fachgenossen selbst einmal einen mit phototypischen Tafeln ausgestatteten Nachtrag zu ihrem früheren Werk schenken möchten, der den alten Atlas mehr als ersetzen könnte. Ist auch die sachlich ikonographische Erklärung durch dasselbe in der Hauptsache wohl erschöpft, so liesse sich dann die kunstgeschichtlich stilistische Würdigung, die sich bisher auf eine Zusammenstellung mit den sizilianischen Mosaiken beschränkt, noch wesentlich weiterführen durch Vergleichung mit den rein byzantinischen Denkmälern, die den Kiewer Mosaiken und Wandgemälden auch zeitlich näher stehen (Daphni, Hoscios Lukas, Chios).

Berlin. *O. Wulff.*

G. Rjedin, Zum Gedächtniss J. A. Golyschew's. Sonderabdruck aus den „Archäol. Nachr. u. Bemerkungen“ (der K. Moskauer archäol. Ges.) 1899, No. 6 u. 7 (russ.) S. 20.

Von jeher ist Rjedin, Professor in Charkow, in verdienstvoller Weise bemüht gewesen, die Lebensarbeit russischer Forscher in zusammenfassenden Charakteristiken zum Ausdruck zu bringen. Er lieferte solche von Busslajew, Kirpitschnikow, Kondakow und fügt ihnen jetzt diejenige des unlängst verstorbenen J. A. Golyschew anlässlich der posthumen Herausgabe von dessen Werken hinzu. Im Westen dürfte selbst der Name dieses Mannes nur den Wenigsten bekannt sein, für die russische Kunstwissenschaft aber beansprucht er eine Bedeutung, die eine kurze Bekanntmachung mit seiner Thätigkeit an der Hand von Rjedin's Bericht berechtigt erscheinen lassen wird. Der Genannte wurde 1838 im Gouv. Wladimir als Sohn eines Heiligenbildmalers geboren. Diese Kunst bildete einen Haupterwerbszweig seines Heimathsortes Mstera. So erlernte er schon vom Vater das Zeichnen, sonst aber nur noch das Lesen in der Gemeindeschule. Elfjährig trat er in eine Moskauer lithographische Anstalt ein und bildete sich gleichzeitig trotz seiner Kränklichkeit in einer 5 Werst entlegenen Zeichnenschule weiter aus. Schon 1857 eröffnete er dann in Mstera eine eigene lithographische Anstalt, die 50 Jahre hindurch in weitem Umkreise die einzige blieb und hauptsächlich für die Verbreitung von Volksbilderbogen in dem Golyschew wohlvertrauten Geschmack des Volkes arbeitete. Daneben war G. nicht nur für die Hebung der allgemeinen Volksbildung durch Errichtung einer Lesebibliothek und einer Zeichnenschule thätig, sondern er arbeitete sich auch in die Alterthumskunde ein, wobei er in seinen wissenschaftlichen Bestrebungen die Unterstützung so hochgebildeter Männer wie des Grafen Uwarow fand. Von 1862 bis zu seinem Tode sind grösstenteils in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften der Provinz mehr als 600 Aufsätze oder Beiträge aus seiner Feder erschienen, die nun vereinigt in posthumer Ausgabe herauskommen. Den Hauptgewinn seiner unermüdlichen Forscherarbeit bergen jedoch die durch-

gehend von ihm selbst gezeichneten und in seiner eignen Druckerei erschienen Bilderatlasse zu den Denkmälern sowohl seiner nächsten Heimat mit ihrer alten Dorfkirche (Atlas von 1870), mit ihren Volkstrachten und -sitten und ihrer langgeübten Heiligenbildmalerei, der ein vom J. 1658 datirtes, durch G. veröffentlichtes Malerbuch zu Grunde lag (Atlas von 1865), wie auch zu den Alterthümern des gesammten Gouvernements (3 Atlasse von 1881, 1882 u. 1891). Ausserdem enthält ein besonderer Atlas von Denkmälern des Kirchenbaues in Holz im Gouv. Wladimir (1879) hochwichtiges Material für die Geschichte der russischen Architektur. Ein anderer (1877) ist dem einst blühenden und alles Geräth beherrschenden Kunstzweige der altrussischen Holzschnitzerei und ihrer eigenartigen, aus sich verflechtenden Gräsern, Blumen und phantastischen Tierfiguren (Einhorn, Sirenen u. a. m.) bestehenden Ornamentik gewidmet. G. wandte sich endlich der Herausgabe ganzer Minaturenhandschriften zu, vor allem solcher, die sich auf den Tod und die Leiden und Freuden des Jenseits beziehen. Im Mittelpunkte steht hier ein Volksbuch des XVII. u. XVIII. Jh., ein illustrirtes Synodikon, dessen reicher eschatologischer und symbolischer Bilderschatz (Visionen, Auferstehung, Trennung der Seele vom Leibe, Gleichniss vom armen Lazarus, von der Eitelkeit der Welt, von ihrer Süssigkeit nach der variirten Parabel der Legende von Barlaam u. Joasaph) eine Hauptquelle für die alten Volksbilderbogen auf Holzpapier bildete. Durch G. ist das Material für die Erforschung dieser Zusammenhänge erhalten geblieben. Seine darauf, sowie auf das gesammte Specialgebiet der Gravüre in Russland bezüglichen Aufsätze füllen die erste Lieferung seiner gesammelten Werke. In der zweiten sind die Miniaturen einer in seinem Nachlasse befindlichen Handschrift der Visionen des Abtes Kosmas veröffentlicht worden, deren Herkunft und Datirung (a. d. J. 1688) leider bei dem Fehlen eines zugehörigen Manuscripts nicht ganz klarzustellen ist. Indem Rjedin sie im Anhange, der die Abbildungen in Zinkotypieen wiederholt, mit vier andern Handschriften, die denselben Stoff behandeln, vergleicht, ergiebt sich ihm ihre Zugehörigkeit zur älteren Redaction, die durch eine von diesen vertreten wird. Von Golyschew's fruchtbringender und umfassender Wirksamkeit legte sein 50-jähriges Herausgeber- und 25-jähriges Schriftstellerjubiläum, das sich zu einem Volksfest der Provinz gestaltete, das beste Zeugniss ab.

Berlin. *O. Wulff.*

Malerei.

Martin Schaffner von **Siegfried Graf Pückler-Limpurg** — Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 20. — Mit 11 Abbildungen. — Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1899. — 74 S.

Nach und nach in den letzten Jahrzehnten haben wir Monographien fast aller mittelgrossen oberdeutschen Maler erhalten. Ein Typus hat

sich herausgebildet, von dem die vorliegende Schrift, die dem Ulmer Meister Martin Schaffner gewidmet ist, weder im Umfang noch in der Behandlungsart abweicht. Wie nahezu alle entsprechenden Versuche bietet auch diese Arbeit keine neuen Daten aus urkundlichen Quellen und lässt das Biographische im Wesentlichen auf der Stufe, auf die es ältere localhistorische Bemühungen gehoben haben. Das eigentliche Verdienst liegt in der sorgfältigen Prüfung aller dem Meister in deutschen Sammlungen und Kirchen zugeschriebenen Werke. Es handelt sich diesmal nur um Bilder, da der Ulmer Meister sich weder im Holzschnitt noch im Kupferstich bethätigt zu haben scheint, und Zeichnungen von seiner Hand nicht gefunden — freilich auch wohl nicht gesucht — worden sind. Die Bilder sind in grösserer Zahl mit den Initialen Schaffner's bezeichnet, in grösserer Zahl auch datirt. In der Folge der Entstehungszeit werden sie besprochen. Die Linie der Entwickelung wird gezogen, die Perioden werden — ein wenig willkürlich — getrennt, und eine Characteristik der ganzen Persönlichkeit wird mit Erfolg versucht. Verhältnissmässig wenige Bilder sind dem Maler irrthümlich zugeschrieben worden, sodass die reinigende Kritik hier nicht viel zu thun hat. Einige Gemälde werden zum ersten Mal — wenigstens zum ersten Mal in der Literatur — dem Meister mit gutem Recht zugetheilt. Viel grösser wäre die Ausbeute auch wohl nicht geworden, wenn der Verfasser die Sammlungen des Auslandes berücksichtigt hätte. In den allermeisten Bestimmungen hat der offenbar sehr zuverlässige stilkritische Blick das Richtige getroffen. Das Gesammturtheil über den Meister hält sich mit einiger Absichtlichkeit von jener Ueberschätzung frei, zu der die monographische Darstellung leicht verführt. Mir scheint sogar, dass der Held ein Wenig zu tief zu stehen kommt, indem seine Selbständigkeit über Gebühr bestritten wird.

Eine sehr interessante Wendung nimmt die Darstellung, wo die Rede ist von Bildschnitzereien im Stile Schaffner's. Die noch nicht begangene Bahn wird aber nicht weit verfolgt.

In den durch Signaturen beglaubigten und datirten Bildern liegt die Thätigkeit des Meisters in der Zeit von 1508 bis 1535 ziemlich klar vor uns und bietet eine relativ einheitliche Vorstellung. 1508 ist der Stil Schaffner's bereits deutlich ausgeprägt; jeder Versuch von der Anbetung der Könige in Nürnberg, welche Tafel wohl kurz vor 1508 entstanden ist, einen Schluss zu ziehen auf die Lehre, in der Schaffner seine Ausbildung empfangen habe, misslingt. Nun besitzt die Galerie in Sigmaringen ein von 1496 datirtes Altarwerk, auf dem die Inschrift „Martin Schaffner“ gelesen wird. Falls wir hier wirklich eine Schöpfung des Ulmer Meisters aus so früher Zeit besässen, wäre die historische Bedeutung des Monumentes sehr erheblich. Energische Einwendungen sind aber gegen die Inschrift gemacht worden. Der Verfasser unserer Schrift hat, mit richtigem Gefühl für das Wesentliche, die Bedeutung dieser dunkelen Angelegenheit erfasst und widmet ihr eine besonders sorgsame Behandlung, die mich zwar nicht durchaus befriedigt, immerhin eine entschiedene Förderung schafft.

Die vier Flügel des Altares in der Galerie von Sigmaringen stammen angeblich aus der Kirche zu Ennetach. Die Aussenseiten der beiden äusseren Flügel bieten eine Darstellung, die Kreuztragung Christi. Auf dem Saum des Mantels Christi steht der Name Schaffner's. Vom Stil dieser Altarflügel zu dem Stil der frühesten sonst beglaubigten Gemälden des Malers giebt es keinen sichtbaren Weg. Durch Stilkritik lässt sich die Glaubwürdigkeit dieser Inschrift nicht stützen. Die Art und der Ort der Bezeichnung sind verdächtig, während die Buchstabenform nicht übel ist.

Vor Kurzem hat die Localhistorie eine Entdeckung gemacht, die als neue Waffe gegen die Schaffner-Inschrift gebraucht werden kann. Man hat nämlich auf einem Fragment des zerstörten Mittelschreines des Ennetacher Altares die Inschrift gefunden: Jörg Stocker Maler hat diese Tafel ufgesezt . . . 1496. Ganz sicher ist es zwar nicht, aber nach den Massen und der alten Provenienz-Notiz höchst wahrscheinlich, das der Inschriftstreifen, der Jörg Stocker nennt, zu den Flügeln gehört, auf deren einem Schaffner's Name steht.

Der Verfasser unserer Schrift glaubt daran auch, verwendet aber das wunderliche Zusammentreffen nicht gegen die Echtheit der Schaffner-Inschrift. Er argumentirt vielmehr: eine genaue Betrachtung der Altarflügel lässt mehrere Hände erkennen; ein Theil ist von Stocker, der den Auftrag des ganzen Altarwerkes etwa erhalten hatte, ein anderer Theil, dabei der Christus, auf dessen Mantelsaum die Schaffner-Inschrift steht, ist von Schaffner, der 1496 als Lehrling oder Gehülfe in Stocker's Werkstätte thätig war. Diese geschickte Lösung des Räthsels ist verlockend, weil sie uns eine höchst schätzbare Thatsache in Hinsicht auf die Lehrzeit, mittelbar auch annähernd das Geburtsdatum Schaffner's feststellen würde, hat aber doch ihr Bedenkliches. Dass ein Lehrling seinen Namen auf ein Altarwerk setzt, das der Meister an anderer Stelle deutlich bezeichnet, ist an sich unwahrscheinlich; ein Analogon dafür dürfte wenigstens vergeblich auf allen deutschen Altarwerken dieser Zeit gesucht werden. Die Beobachtung, dass mehrere Hände an den Flügeln gearbeitet haben, halte ich für zutreffend. Da aber der Stil Schaffner's nirgends wahrzunehmen ist, so würde ich bis auf Weiteres vorziehen, die Schaffner-Inschrift für verdächtig zu erklären und von ihr abzusehen.

Die Vorstellung von der nicht gerade erfreulichen Kunst des Jörg Stocker, dessen Hand in den oft besprochenen Tafeln des Augsburger Domes wieder erkannt wird, bleibt als immerhin beträchtlicher historischer Gewinn.

Gesetzt, die Erklärung des Verfassers ist richtig, Schaffner wäre bei Jörg Stocker Lehrling 1496 gewesen, so erscheint es doch nicht möglich, das Wesentliche in der Kunst des jüngeren Meisters aus der Kunst des älteren zu erklären. Vor dem zunächst frühesten Werke Schaffner's, der Nürnberger Anbetung der Könige, die mit Recht in die Zeit zwischen 1505 und 1508 gesetzt wird, werden ganz andere Anreger namhaft gemacht, nämlich Hans Burgkmair und — Hans Muoltscher. Von diesen Anregungen

wird mit allzu grosser Sicherheit gesprochen; hier und auch sonst in der Schrift wird, wie mir scheint, allzu eifrig nach stilbildenden Kräften ausserhalb der Persönlichkeit des Helden gesucht. Die Verwandtschaft Schaffner's mit Schäufelein wird mit Recht bemerkt, doch ist davon mit übertreibenden Worten die Rede. Und ist es so gewiss, dass Schaffner in diesem Verhältniss nur der Empfangende, Schäufelein nur der Gebende war? Die Anregungen von Italien her — Luini etwa, nicht die Venezianer werden als Quelle bestimmt — und die Reise nach Italien, ohne die Monographien oberdeutscher Maler unvollständig sind, scheinen mir einigermassen problematisch.

Auf ganz wenige Lücken in dem sorgsam zusammengetragenen Material möchte ich hinweisen und einige Zweifel hinsichtlich der Bestimmungen des Verfassers ausdrücken. Die Crucifix-Darstellung mit dem Oelberg auf der Rückseite, die aus der Sammlung Hamminger in den Besitz des Herrn Dr. Soltmann überging, kann ich als Arbeit Schäufelein's nicht ansehen, obwohl diese Bestimmung, die der Verfasser vertritt, von Bayersdorfer kommt. Die Benennung „Schaffner“, die R. Vischer und W. Schmidt vorgeschlagen haben, ist mir noch eher einleuchtend. Das schwache Bild des hl. Georg in der Schleissheimer Galerie würde ich in der Liste der Bilder Schaffner's gern missen und meine, dass diese Tafel der Kunst des Ulmer Meisters nicht so nahe steht, wie der Verfasser glaubt, bei Weitem nicht so nahe, wie die Schleissheimer Flügel mit der Krieges- und Pest-Darstellung, die keine Aufnahme in die Bilder-Liste gefunden haben. Hinsichtlich der beiden Stuttgarter Flügel mit dem hl. Rochus und dem hl. Nicolaus bin ich weniger kritisch als der Verfasser und halte diese Tafeln für eigenhändige Arbeiten Schaffner's. Vermisst wird ein Urtheil über das merkwürdige Jüngste Gericht in der Nürnberger Galerie, das unter Grünewald's Namen katalogisirt ist und vor dem Scheibler die mindestens beachtenswerthe Vermuthung aussprach, Schaffner wäre wohl der Maler. Uebersehen ist die Predelle mit Christus und den Aposteln aus der Sammlung Pagenstecher, die im Auctionskataloge „Schäufelein“ genannt, an Schaffner's Art sehr entschieden erinnert. Ein kleines Versehen corrigirend, stelle ich noch fest, dass die vier Heiligen in der Sammlung Hainauer, die übrigens aus der Beurnonville-Sammlung stammen, bereits 1883 auf der Berliner Leihausstellung unter dem richtigen Namen „Schaffner“ ausgestellt waren — auf Scheibler's Vorschlag — (ehedem hiessen sie „Vivarini“). „Ganz übermalt“ sind diese Tafeln keineswegs.

Friedländer.

Zeitschriften.

L'Arte (già Archivio storico dell'arte) diretta da **Adolfo Venturi** e **Domenico Gnoli.** Anno II 1899. Roma, Danesi editore. 1899. 525 S. gr. 4⁰ mit zahlreichen Abbildungen in Licht- und Aetzdruck.

Der vorliegende Jahrgang beginnt mit dem zweiten (Schluss-) Theil der Abhandlung G. Wilpert's über „ein Kapitel der Costumgeschichte", worin der Verfasser Ursprung und Entwickelung des Palliums in grundlegender Weise zu beleuchten unternommen hat. Diesmal behandelt er in zwei Abschnitten 1. die Einwürfe gegen den kirchlichen Ursprung des Pallium sacrum und den Symbolismus des letzteren und 2. die Stola und das Manipulum. Die ersten entkräftet er durch die Beibringung einer grossen Anzahl Stellen aus der patristischen Litteratur, den Concilsacten u. s. f., welche seine Erklärung des Ursprungs und der Entwickelung des Pallium stützen. Ueberdies begleitet er seine Ausführungen mit einer reichen Folge von Belegen, die er in ununterbrochener Reihe der antikrömischen Sculptur und den altchristlichen Miniatur- und Monumentalmalereien entnimmt. Was den Symbolismus des Pallium sacrum anlangt, so weist er auf die schon vom hl. Isidor betonte Bedeutung desselben, als das Fell des vom Heiland wieder zur Heerde zurückgebrachten verirrten Schafes hin, — weshalb es ja auch über die Schultern gelegt getragen und aus Wollstoff angefertigt wurde. Auch dieser Symbolismus beweist sonach den kirchlichen Ursprung des Pallium; er bliebe bei Annahme seines weltlichen Ursprunges unerklärlich, ebenso wie die hohe Bedeutung dieses Wahrzeichens und der ausschliessliche Gebrauch desselben während der Messe. Bezüglich der Stola führen die Untersuchungen des Verfassers zu dem Ergebniss, dass wir in ihr zwei verschiedene Sachen zu unterscheiden haben: das Linteum (Othone), eine Art Handtuch, das lithurgische Abzeichen der (ausserrömischen) Diakonen, von ihnen über die linke Schulter hängend getragen und ursprünglich zur Reinigung der hl. Gefässe beim Messopfer bestimmt; und das Orarium (Mappa, Sudarium), ein Halstuch, das gegen Erkältung schützen sollte, als lithurgisches Wahrzeichen den Bischöfen (in Rom den Priestern und Diakonen) zukommend. Beide machten die gleiche Entwickelung durch: durch Zusammenfaltung (Contabulatio) bekamen sie die Form einer Binde und wurden in der Folge auch blos zu einer solchen reducirt; anfangs unterschieden sie sich nach Stoff und Farbe, mit der Zeit aber verschwand dieser Unterschied, wie denn auch der Name Orarrium in Stola umgewandelt ward, so dass heute die Stola der Diakonen von jener der Bischöfe und Priester bloss durch die Art, wie sie getragen wird, abweicht. — Wie die Stola geht auch der Ursprung des Manipulum auf die Mappa der Opferknaben (Camilli) zurück, bestimmt die Hände des Opferpriesters nach vollbrachter Ceremonie abzutrocknen. Es war anfangs ein Tuch aus Leinen und Wolle gewebt (Linostimum), wurde über den Vorderarm gefaltet getragen und diente zu gleichem liturgischem Zwecke wie das Linteum. Auch in seiner Ent-

wickelung machte es denselben Gang durch wie die Stola, bis es zu der streifenförmigen, über dem linken Vorderarm getragenen Binde wurde, als welche es heute besteht. Da beide liturgische Wahrzeichen gleichen Ursprung haben, ist es natürlich, dass sie auch in ihrer Form stets grosse Aehnlichkeit bewahrten, wie denn auch heute die Stola vom Manipulum sich blos durch die verschiedene Länge und die Art, wie beide getragen werden, unterscheidet.

S. Morpurgo theilt die Versinschriften der Fresken des Camposanto zu Pisa mit, die auf den Gemälden selbst mit Ausnahme einiger Fragmente seit lange verschwunden sind. Das gute Glück liess sie ihn in einer Quattrocentohandschrift der Marziana der Morpurgo seit kurzem vorsteht, in einer genauen, vollständigen Copie nach den Originalen auffinden. Wenn wir darin auch nicht, nach Vasari's Vorgang, einen Ausfluss der poetischen Begabung der Schöpfer jener Wandgemälde selbst zu erkennen haben, so sind sie doch sehr werthvoll und von Bedeutung als wahrscheinliches Programm, wonach jene gearbeitet haben, und das ihnen in dieser Form von den ursprünglichen Inspiratoren des monumentalen Werkes vorgezeichnet worden war, die in ihrer amtlichen Würde oder sonst berufen waren, die Sujets für letzteres zu bestimmen und dem Künstler die Hauptlinien der Darstellung vorzuzeichnen. Auffallend ist, dass von den an den Fresken noch erhaltenen Inschriften im Codex der Marziana gerade die bekannteste, die rührende Terzine der Krüppel mit der Bitte um Erlösung von ihren Leiden, fehlt. Im Ganzen sind es 26 Epigramme, wovon neun auf den Triumph des Todes, ebensoviel auf das Weltgericht und acht auf die Anachoreten entfallen. Zehn davon haben die Form von regelrechten Sonetten; die übrigen sind Doppelterzinen, Octaven und unregelmässige bezw. fragmentarische Strophen, welch letztere wahrscheinlich auch Sonetten angehörten. Ueber den Autor lässt sich nichts sagen, als dass er ein ganz bescheidener Verseschmied war, der sich kein Gewissen daraus machte, für seine Compositionen einzelne Verse aus der Divina Commedia oder aus weniger bekannten Dichtungen zu entlehnen, indem er sie willkürlich seinem eigenen Bedürfniss anpasste.

Girol. Biscaro weist in einem Aufsatz über die zwei Carraragrabmäler in den Eremitani zu Padua denselben Andreolo de Sanctis als ihren Urheber nach, den wir bisher schon im Verein mit seinem Sohne Giovanni als den Erbauer und Decorator der Capp. di S. Felice im Santo zu Padua kannten und von dem daselbst namentlich auch die beiden Grabmäler der Lupi und Rossi herrühren. Für das Monument Jacopo Carrara's († 1450) stützt sich die Attribution Biscaro's auf ein urkundliches Zeugniss, eine Quittung, worin Andreolo und seine beiden Gehilfen Alberto di Santo und Francesco fu Bonaventura (die uns sonst nicht bekannt sind) am 26. Februar 1451 den Empfang von 100 Ducaten bescheinigen „pro parte solutionis unius arcae lapideae . . . . . quam facere promiserunt . . . . . pro sepultura olim bonae memoriae Egregii et Potentis domini Jacobi de chararia . . . . usque per totum mensem Aprilis proxime nunc

venturum". Für das frühere Monument Ubertino's († 1345) ergiebt sich aber die Zutheilung an denselben Künstler aus seiner vollkommenen Stilanalogie mit jenem Jacopo Carrara's. Da die beiden Grabmäler die ältesten jenes Typus sind, der sich in der Folge in Padua, Verona, Vicenza und Venedig einer grossen Verbreitung und zum Theil auch Weiterbildung zu erfreuen hatte, so werden wir fortan Andreolo de Santo oder de Sanctis als Schöpfer desselben zu verzeichnen haben und ihn nicht — wie seither (s. Cicerone 7. Aufl. S. 296a) — der Schule der Massegne zuweisen. Diese übernahm ihn vielmehr von dem genannten Meister, aus dessen Werkstatt wohl die ersten Massegne hervorgegangen sein mochten.

Ein längerer Artikel von Giulio Ferrari bringt uns zuerst ausführlichere, sowohl durch urkundliche Nachweise als durch reiche bildliche Beigaben belebte Nachrichten über die Werke des Goldschmiedes, Bildhauers und Architecten Bartolomeo Spani aus Reggio, Grossvaters des bekannten Marmorbildners Prospero Clementi. Von seiner Thätigkeit als Goldschmied, auf die der Meister selbst den grössten Nachdruck gelegt zu haben scheint — bezeichnet er sich doch auf den Inschriften seiner Sculpturwerke stets als aurifex — haben sich leider ausser zahlreichen urkundlichen Nachrichten über heute verlorene Arbeiten nur die beiden silbernen Reliquienbüsten der hh. Grisantus und Daria, im Schatz des Domes von Reggio als greifbare Zeugnisse erhalten, zugleich sein spätestes bekanntes Werk, 1538 im Verein mit seinem Sohn Giovanni Andrea geschaffen. Sie lassen uns in Anbetracht des fast raphaelischen Liebreizes ihrer Formen den Verlust anderer gleichartiger Schöpfungen des Meisters umsomehr bedauern. Die Reihe der seither bekannten (in Cicerone, 7. Aufl. S. 108 und 389 aufgezählten) Sculpturen Spani's ergänzt unser Verfasser durch den marmornen, mit Brustbildern von Heiligen in Relief geschmückten, im Aufbau ungeschickten Taufbrunnen des Domes von Reggio, sein frühestes Werk, bez. 1494; ferner durch das spät (1540) in überladenem Cinquecentogeschmack ausgeführte Grabmal des P. Valeri-Malaguzzi ebendaselbst. Dagegen weiss der Verfasser von dem im Cicerone registrirten hl. Grab am Hochaltar des Domes zu Modena nichts. (Sollte es vielleicht eine Verwechselung mit dem nur selten sichtbaren Presepio Begarelli's in der vierten Kapelle links sein?). Ganz neu sind die Mittheilungen Ferrari's über Spani als Architekten; sie enthüllen uns dessen reiche Thätigkeit auf diesem Gebiet der bildenden Künste. Leider ist auch da das Meiste untergegangen: nur noch ein Kreuzgang in S. Pietro und einige Paläste, sowie ein ins Museo civico gerettetes reichsculpirtes Portal zeugen für seine Bedeutung auf diesem Felde.

G. Frizzoni nimmt aus Anlass des Todes Giuseppe Bertini's, des hochverdienten Directors der Breragallerie Gelegenheit, die Hauptmeister der lombardischen Schule und ihr Oeuvre zu besprechen, insofern dem Verstorbenen das Verdienst gebührt, direct oder indirect einen Zuwachs an ihren Werken für die öffentlichen und privaten Sammlungen Mailand's vermittelt zu haben. So werden zuerst die vier Bilder A. Solario's besprochen,

die Bertini für die auch seiner Leitung anvertraute Gall. Poldi-Pezzoli erworben hatte, und nebenbei wird auch auf einige andere, weniger bekannte Werke des Meisters bei March. Spinola in Genua (Ecce homo) und bei E. Schweitzer in Berlin (Madonna mit Kind) unter Beigabe von photographischen Nachbildungen aufmerksam gemacht. Ferner werden einige neu agnoszirte oder entdeckte Arbeiten Vincenzo Foppa's vorgeführt: so vor Allem das neuerdings in das Museo artistico im Castell übertragene grosse Altarbild aus S. Sebastiano mit der Marter des Heiligen, das bisher bald dem Bramante, bald Bramantino, bald Civerchio zugetheilt worden war; so zwei einzelne Heiligenfiguren, Bestandtheile eines grösseren Altarwerkes, und eine Madonna mit Kind und fünf musicirenden und psalmodirenden Engeln, jüngst in die Sammlung Trivulzio übergegangen, ein kniender S. Paul bei Cav. Aldo Noseda, gleichfalls Fragment eines Polyptychons; eine Verkündigung mit der Gestalt des h. Hieronymus im Hintergrunde aus der späteren Zeit des Meisters, im Besitze von G. B. Vittadini, endlich die beiden Verkündigungsbildchen der Gall. Borromeo (No. 50 und 52 der Sala dei capolavori), die dort noch immer unter Borgognone's Namen gehen.

C. Loeser verbreitet sich in ausführlicher Studie über die italienischen Bilder der Stuttgarter Galerie, — in erster Reihe über die der venezianischen Schule, die ja den hauptsächlichsten Bestand gedachter Sammlung an Werken italienischer Kunst bilden. In seinen Bestimmungen schliesst er sich im Allgemeinen Morelli-Frizzoni an; die wenigen Fälle, in denen er davon abweicht, wären etwa folgende: die beiden Madonnenbilder, die auf eine unbekannte Composition Giovanni Bellini's zurückgehend (welche sehr oft wiederholt wurde, z. B. von Marco Pensaben in einem Bilde zu Bergamo, von Lotto in einem solchen zu Neapel), hier dem Marco Basaiti zugeschrieben werden, lässt er nicht als seine Arbeiten gelten; während er aber für das eine, kleinere, geringere (No. 25) keinen Autor anzugeben weiss, nennt er als solchen für das grössere, weitaus interessantere (No. 56) Vincenzo Catena, indem er als Stützpunkt seiner Attribution namentlich das Bild bei Mr. Mond heranzieht, die bez. Madonna zwischen den hh. Johannes und Barbara, eine Jugendarbeit des Meisters. Das meiste Interesse im vorliegenden Aufsatze beansprucht ohne Zweifel die Entdeckung eines Jugendwerkes Theotocopoli's, die der Verfasser in einem seither als Tintoretto geltenden Bilde gemacht zu haben glaubt (No. 79). Es stellt Christus auf dem Thron dar, zu Seiten die hh. Johannes d. T. und Petrus, vorne ein kniender Donator. Ausser dem grauen Gesammttone im Colorit führt Loeser als Charakteristikon die gleichsam „entbeinten“ Hände an. Wir müssen das Urtheil über die Richtigkeit dieser Taufe anderen überlassen, die mit der Stilweise des räthselhaften Griechen genauer vertraut sind.

Zu dem Beitrag L. Aldrovandi's über Niccolò dell' Arca ist vor Allem neu das aus einem alten Rechnungsbuche gewonnene Datum 1463 für die Pietàgruppe in der Chiesa della Vita, wodurch dies Werk im Oeuvre

des Meisters chronologisch an die zweite Stelle rückt (vorausgesetzt, dass wir ihm das Bentivogliorelief vom Jahre 1458 in S. Giacomo maggiore belassen wollen); neu aber ist ferner auch die Feststellung seiner unzweifelhaften Autorschaft für das in Rede stehende Werk. Es gelang dem Verfasser nämlich an einer wenig in die Augen fallenden Stelle, von einem Carton überklebt und unter der die ganze Gruppe überziehenden Oelfarbenschichte vollends versteckt, die in den noch ungebrannten Thon eingegrabene Signatur: Opus Nicolai de Apulia zu entdecken. Für die zwischen der Vollendung dieser Arbeit und dem Beginn jener an der Arca des h. Dominicus (1469) liegende Zwischenzeit weist der Verfasser auf eine Nachricht in Sansovino's Venezia città nobilissima (ed. 1581 pag. 83v) hin, wonach sich in einer Kirche Venedigs ein seither verlorenes Presepio von Niccolò, in bemalter Terracotta und in Relief ausgeführt, befunden habe. Da für die Jahre von 1469 bis zu seinem Tode die ununterbrochene Anwesenheit des Meisters in Bologna feststeht, so ist die Annahme, jenes Presepio sei in den Jahren 1464 bis 1468 gelegentlich eines Aufenthaltes in Venedig entstanden, sehr plausibel. Dadurch liesse sich auch der Stilwechsel erklären, der sich zwischen dem ganz von dem Naturalismus der ferrarischen Kunst durchdrungenen Frühwerke in der Chiesa della Vite und dem Massvollen, Lieblichen, wie auch der technischen Vollendung der Sculpturen an der Arca des h. Dominicus kundgiebt. Er mochte dem Einfluss zu danken sein, den die Werke der ein Menschenalter vorher an S. Marco und auch sonst in Venedig beschäftigten Florentiner Bildhauer (Sculpturen am Hauptgiebel von S. Marco, Capitäle am Dogenpalast, Grabmal Tom. Mocenigo u. s. f.), ferner die frühesten, gerade in die Jahre von Niccolò's präsumtiven Aufenthalt in Venedig fallenden Arbeiten der Bregni und Lombardi auf ihn geübt hatten (die zwei herrlichen Fruchtfestons an der Krönung der Arca sammt den sie stützenden Putten weisen unmittelbar auf Florenz, das Niccolò vielleicht auch in diesen Jahren besucht haben mochte). — Die Zweifel, die der Verfasser an der Autorschaft Niccolò's für die Grabplatte Dom. Garganelli's († 1478) erhebt — es existirt für dieselbe kein urkundliches Zeugniss, sondern blos die subjective Attribution des March. Davia — scheinen uns nicht ganz unbegründet; zum mindesten steht die Auflösung des Gewandes in lauter kleinliche, knittrige Motive durchaus im Gegensatze zu der in grossen wohldurchdachten Massen disponirten Behandlung bei Niccolò's authentischen Gestalten an der Arca, sowie der Madonna am Pal. comunale. — Werthvoll sind einige, aus urkundlichen oder gleichzeitigen litterarischen Quellen hier wieder zusammengestellte Nachrichten über manche leider seither spurlos verschwundene Arbeiten unseres Meisters. — Der Verfasser schliesst seine Studie mit einer zusammenfassenden Würdigung seines Helden, in welcher der bisher behauptete ausschliessliche Einfluss Quercia's auf seine Entwickelung in richtige Grenzen eingeschränkt und den oben dargelegten Factoren neben einer starken individuellen künstlerischen Begabung die ihnen gebührende Bedeutung zugemessen wird.

In der werthvollen Studie E. Lovarini's: „Le ville edificate da Alvise Cornaro“ erhalten wir zuerst auf urkundliche Belege sich stützende Mittheilungen über die im Auftrage jenes bekannten Lebenskünstlers durch Giov. Maria Falconetto in der Umgebung von Padua aufgeführten Bauten. Davon ist die bischöfliche Villa zu Luvigliana bei Praglia, auf mächtiger Treppenterasse an einem das Land weit beherrschenden Punkte gelegen, mit ihrem imposanten dorischen Pfeilerporticus noch ganz erhalten. In Campagna und Codevigo sind es wenig bedeutende, den Zwecken der Landwirthschaft dienende Anlagen; in der Kirche des letztgenannten Ortes, die Cornaro selbst in seinen „Discorsi“ als sein Werk bezeichnet, die aber durch seitherige Umbauten ganz verändert ist, glaubt der Verfasser in dem ehemaligen Hochaltar (jetzt in eine Seitenkapelle versetzt) den Stil Falconetto's wiederzuerkennen. Von der ansehnlichen Villa, die sich Cornaro in Este erbaut hatte (jetzt im Besitze der Familie Benvenuti und in den letzten Jahren in Folge der dort gemachten vorrömischen Gräberfunde oft genannt), ist in ursprünglichem Zustande nur noch das Eingangsportal zum Park vorhanden: eine in der Grösse reducirte, graziösere und reicher detaillirte, auch mit bildlichem Schmucke (der sich ganz an denjenigen des grösseren Gartenhauses bei Pal. Giustiniani zu Padua anlehnt) ausgestattete Nachbildung des Arco di Giano im Velabrum. Das Landhaus selbst ist durch wiederholte Restaurirungen seines ursprünglichen Characters völlig verlustig gegangen. Wir können ihn uns nur aus einer bildlichen Darstellung vom Beginn des XVIII. Jahrhunderts in Coronelli's Kupferwerke über die Villen an der Brenta zurückrufen. — Die schöne Arbeit Lovarini's ist von reichen documentarischen Nachweisen begleitet und mit einigen, wenn auch unzulänglichen, photographischen Reproductionen der besprochenen Bauwerke ausgestattet.

Hans Graeven macht uns mit einigen jener von ihm zuerst in die Kunstgeschichte eingeführten byzantinischen Elfenbeinkästchen bekannt, welche im Gegensatze zu den bisher aufgewiesenen Producten dieser Art, die in ihrer figurlichen Ausschmückung auf Motive der antiken Mythologie, Heldensage u. s. f. zurückgehen, dieselben der heiligen Geschichte, namentlich der des ersten Menschenpaares entnommen haben. Es sind insgesammt bisher blos fünf Stücke solcher Art bekannt geworden, — vier davon, in den Museen zu Darmstadt und Petersburg und im Privatbesitz in England und Frankreich, mit Darstellungen Adam's und Eva's; das fünfte im Museo nazionale zu Florenz mit Halbfiguren Christi, der Madonna und verschiedener Heiligen. Unter den ersteren vier zeigen die beinahe identischen Kästchen zu Darmstadt und Petersburg die vollständigste Reihe von Scenen die nach einem vorherbestimmten Plane angeordnet erscheinen; bei einigen davon hat Graeven nachgewiesen, dass sie auf die gleiche Vorlage zurückgehen, wie die entsprechenden Darstellungen auf der Thür des Bonannus in Monreale (1186), — eine Vorlage, die sich nach der Vermuthung unseres Verfassers in der Composition ihrer Scenen zum Theil von dem hebräischen vorchristlichen Original

jener „Vita Adam et Eva“ inspiriren liess, welche die Schicksale des ersten Menschenpaares nach der Vertreibung aus dem Paradiese ausführlich erzählt und sich im Mittelalter grosser Verbreitung erfreute. Für die Entstehungszeit der in Rede stehenden Kästchen ergiebt der Vergleich mit den gleichartigen Producten profaner Bestimmung, dass sie nach diesen entstanden sein müssen, deren älteste (z. B. das von Veroli stammende, heute im South-Kensington-Museum) Graeven in die zweite Hälfte des IX. Jahrhunderts setzt. Namentlich für das Florentiner Kästchen stellt er fest, dass es nach dem Triptychon Harbaville im Louvre und der Tafel mit der Krönung des Kaisers Romanus und seiner Gattin Eudoxia (1068—71) ebendaselbst entstanden sein müsse, also frühestens dem Beginn des XII. Jahrhunderts angehöre, — während er die Kästchen mit den Scenen aus dem Leben Adam's und Eva's für bedeutend jünger erklärt, ohne jedoch vorerst eine nähere chronologische Fixirung zu wagen.

Luigi Correra führt uns in einem ausführlichen Artikel die Geschichte der Darstellung der Geburt Christi durch die sog. Presepi im Neapolitanischen vor. Schon 1021 wird die Kirche S. Maria ad presepe urkundlich genannt, aber erst von 1478 datirt die frühste urkundliche Nachricht über die Ausführung einer plastischen Presepegruppe für S. Giovanni a Carbonara durch Pietro und Giovanni Alamanni — also wohl Meister deutscher Herkunft. Einzelne Figuren davon haben sich bis heute an Ort und Stelle erhalten. Von 1507 datirt sodann das Presepio von 28 Figuren in der Capp. del Crocefisso in S. Domenico maggiore, einem urkundlich bezeugten Werke Pietro Belverte's aus Bergamo, des Lehrers Giovanni's da Nola. Etwas später sind die beiden Presepi in der Nonnenkirche an S. Chiara und in S. Maria del parto, das Letztere von Giov. da Nola ausgeführt und die vorerwähnten alle an künstlerischem Werthe übertreffend. Die Mode der Presepi nimmt nun immer mehr zu, fast jede Kirche will ihr eigenes besitzen, ja im XVIII. Jahrhundert werden sogar in den Palästen der Vornehmen Gruppen dieser Art aufgestellt. Als vollends König Carl III mit eigener Hand die Figuren seiner Presepi formte und die Königin für sie die Gewänder lieferte, drang die Sitte in das Bürgerhaus und gewann eine unerhörte Verbreitung. Aus dieser letzten Zeit stammen die noch heute in Neapel zahlreich vorhandenen Gebilde dieser Pseudokunst.

In einer für die Zwecke einer Kunstzeitschrift vielleicht etwas zu weitläufigen Weise macht uns die Studie E. Rocchi's mit der Entwickelung des Stückgusses und seinen in künstlerischer Hinsicht hervorragenden Erzeugnissen bekannt. Die Rücksicht auf letzteren Factor macht sich schon in dem ältesten bekannten Producte dieser Art, einem Mörser vom Jahre 1322 bemerkbar, indem er mit einem Ornamente von Laubguirlanden geschmückt war. Das Stück selbst ist in den Wirren des Jahres 1849 verloren gegangen und nur noch in einer Abbildung erhalten. Wichtig für die Kenntniss der künstlerischen Gestaltung der Geschütze in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts ist das bekannte kriegswissen-

schaftliche Buch Roberto Valturio's; der reiche ornamentale Schmuck, den seine Zeichnungen zeigen, beweist zugleich, dass zum Guss der Geschütze Bronze oder eine andere Metalllegirung, nicht aber etwa Eisen angewandt wurde. Noch reichere Ausstattung zeigen die im sog. Codex Vallardi des Louvre enthaltenen Skizzen Pisanello's zu Kanonen, die für Alfons von Aragonien bestimmt waren, und deren jede aus mehreren Theilen zusammengefügt war. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nimmt sodann die Kanone nach und nach die Form an, die sie bis heute bewahrt hat: so zeigen sie uns schon mehrere Skizzen in Leonardo's Codex Atlanticus, die sogar schon Hinterlader darstellen. Während des folgenden Jahrhunderts behält Italien das Primat in der Stückgiesserei sowohl in künstlerischer als technischer Hinsicht: Beweis dessen unter Anderm die beiden Colubrinen, die König Heinrich II von Frankreich in Parma anfertigen lässt, und Zeugniss davon die unausgesetzte Fürsorge die Ferrara's Herrscher durch persönliches Eingreifen dieser Sorte von Kriegsmaterial das ganze Cinquecento hindurch widmen.

In einem Artikel über die drei Bronzethüren des Domes von Pisa führt J. B. Supino auf Grund eines reichen, von ihm im Florentiner Staatsarchiv und in dem der pisaner Kathedrale durchforschten Urkundenmaterials den Nachweis, dass man bisher den Namen Giov. Bologna's völlig unberechtigt mit ihnen in Verbindung gebracht hat. Sie wurden vielmehr auf Grund von Zeichnungen, die der grossherzogliche Architekt Raffaele Pagni angefertigt hatte und wonach kleine Wachsmodelle von Andrea di M. A. Ferrucci 1597 hergestellt worden waren, dem im Bronzeguss vielfach bewährten Fra Domenico Portigiani am 22. April 1596 in Auftrag gegeben, und er liess die Reliefcompositionen im Modell von einer Reihe damals in Florenz angesehener Bildner anfertigen, unter ihnen: G. Caccini, Francavilla, Gasp. Mola, Pietro Tacca, Fr. della Bella, Greg. Pagani u. A. Beim Tode Portigiani's (5. Februar 1602) waren die Arbeiten noch nicht ganz vollendet; ihr Abschluss fiel Angelo Serani zu, der die mittlere Pforte schon am 10. Januar 1603 aufstellen konnte. Supino ist es gelungen aus dem vorhandenen Urkundenmateriale den Antheil der einzelnen Meister an dem bedeutenden Werke genau festzustellen; das frappanteste Ergebniss seiner Forschungen bleibt aber doch die vollständige Ausscheidung G. Bologna's aus der Reihe seiner Schöpfer.

Ueber das Grabmal Pietro Dante's, Sohnes des grossen Dichters, das diesem 1364 im ersten Chiostro des Klosters S. Margherita zu Treviso gesetzt wurde, unterrichtet uns unter Beibringung urkundlicher Belege Gir. Biscaro. Nach der Secularisation des Klosters zu Ende vorigen Jahrhunderts kam das Monument, in seine Bestandtheile zerstückt, nach mannigfachen Schicksalen in die Biblioteca Capitolare, woselbst davon ausser der wappengeschmückten Inschriftstafel die liegende Statue des Todten und zwei vorhangziehende Engel bis heute zu sehen sind. Aus diesen Ueberresten und den Beschreibungen der Localchronisten folgert der Verfasser mit Recht, dass die Form des Denkmals jener des Dogengrabs

Andrea Dandolo († 1354) in S. Marco zu Venedig analog gewesen sein müsse: der Sarkophag mit der Gestalt des Todten, auf Consolen an einer Wand schwebend, eine flache Decke (supercelium) darüber, zu Häupten und Füssen zwei vorhangziehende weibliche Figuren „in formam virtutum in manibus cartam tenentium et curtinas“, an der Vorderseite des Sarkophags Pietro in Relief dargestellt „in forma sedentis in cathedra ad modum doctoris“ zwischen den Gestalten Mariae und des Verkündigungsengels. Biscaro hat im Notariatsarchiv zu Treviso die auf die Verlassenschaft des Verstorbenen (der sich nur vorübergehend in Geschäften zu Treviso aufhielt, sein Wohnsitz war Verona) sich beziehenden Documente aufgefunden, darunter den Vertrag für die Anfertigung seines Grabmals. Darin wird als Verfertiger desselben ein „m. Ziliberto tayapiera fu Mauro Santo“ aus Venedig bezeichnet, — ein Glied der Bildhauerfamilie Santi und wahrscheinlich Verwandter Andreoli's de Sanctis, des Schöpfers der Carraragräber in den Eremitani zu Padua, unter dessen Gehilfen bei dieser Arbeit ein „Alberto fu Ziliberto“ vorkommt.

Unser Band schliesst mit einer ausführlichen Monographie über den interessanten, wenn auch nicht gerade bedeutenden Bartolommeo Veneto aus der Feder A. Venturi's. Seit Morelli zuerst auf den Künstler aufmerksam gemacht hat, ist dessen Oeuvre ganz beträchtlich bereichert worden, freilich zum Theil auch durch solche Bilder, die eine vorsichtige Kritik nicht als Werke seiner Hand annehmen konnte. Das Verdienst Venturi's wird es bleiben, in diese etwas willkürlichen Bestimmungen säubernd eingegriffen zu haben. Auch bei der vorliegenden Arbeit bewährt er seinen scharfen Blick, seine ausgebreitete Bekanntschaft mit dem Materiale. Ueberaus werthvoll ist die fast lückenlose Reproduction in ohne Ausnahme guten, ja einigen ganz ausgezeichneten Zinkotypien und Lichtdrucken. — Neu ist die Zutheilung folgender Bilder an Bartolommeo: der dem Bissolo zugeschriebenen Madonna mit Kind in der Akademie zu Venedig (einer getreuen Replik der Bilder in Casa Martinengo, bei Crispi [aus Belluno stammend], in Bergamo und im Dogenpalast), der Madonna mit weiblichen Heiligen in der Stuttgarter Galerie (von Loeser als Catena angesprochen), der bisher als Cima geltenden Pietà in S. Pietro d'Orzio, eines männlichen und weiblichen Bildnisses in Casa Perego zu Mailand, eines männlichen Porträts bei Goldschmidt in Paris, eines zweiten, ganz ausgezeichneten bei Baron Tucher in Rom, und des bisher dem Solario zugeschriebenen Bildnisses bei Crespi, angeblich Fr. Sforza darstellend. Aus Berenson's Liste hat Venturi nicht aufgenommen: das Jünglingsporträt in Douai, das männliche Bildniss vom Jahre 1555 in den Uffizien, das Doppelbildniss bei March. Torrigiani und das weibliche Bildniss im Louvre No. 1673, — die letzteren drei u. E. mit vollem Recht (das Bild in Douai ist uns unbekannt). Nicht aufgenommen hat er auch die Märtyrerin mit der Palme in der Hainauer'schen Sammlung, worauf Loeser (Repertorium XX, 334) hingewiesen. Unerwähnt endlich bleiben die beiden von Morelli als bezeichnet und datirt angeführten Porträts bei Carew und Barker und

die frühe Madonna mit Kind, ehemals bei Bonomi-Cereda (No. 119). Was wohl aus diesen Bildern geworden sein mag?

Auch die Rubriken der Miscellanea und der Bibliografia artistica sind im vorliegenden Bande wieder reich vertreten. Doch müssen wir es rügen, dass die Bibliographie der deutschen Fachzeitschriften nicht in gebührender Vollständigkeit berücksichtigt wurde. Es fehlen Notizen über die betreffenden Beiträge in Band XXI des Repertoriums, im Jahrgang 1899 des Jahrbuchs der preussischen Museen und in der zweiten Hälfte des gleichen Jahrgangs der Zeitschrift für bildende Kunst.

C. v. Fabriczy.

Ausstellungen.

Die Leihausstellung der New Gallery in London, Januar-März 1900. — Hauptsächlich niederländische Gemälde des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Selbst England's reicher Privatbesitz erschöpft sich — in den Jahr für Jahr wiederkehrenden Leihausstellungen. Die diesjährige Veranstaltung in der New Gallery mahnte ein wenig an Nachlese und Auskehr. Die drei Säle waren nicht nach einem einheitlichen Plane gefüllt. In dem einen der beiden kleineren Räume hingen englische Gemälde des XVIII. Jahrhunderts beieinander. Der Besucher vom Continent mochte wohl die stolze Blüthe der englischen Portraitirkunst hier bewundern; die in diesen Dingen verwöhnteren Augen der englischen Kenner wurden von dem Ganzen nicht befriedigt. Unter den vielen, ungleichwerthigen Bildern Gainsborough's erschien fast nur die landschaftliche Darstellung mit dem Marktkarren ersten Ranges (No. 181, L. Phillips); von Reynold's war auch wohl nur ein Meisterwerk da, das stolze Portrait der Mrs. Nesbitt (No. 190, Lyulph Stanley). An vortrefflichen Schöpfungen der kleineren Meister, wie Hoppner und Romney fehlte es nicht.

Der zweite Saal war mühsam gefüllt worden, fast nur mit Arbeiten des Rubens. Der Gesammteffect dieses Raumes war merkwürdig ungünstig, obwohl unter den Farbenskizzen viel Reizvolles gefunden wurde. Besonders interessant schienen die auf dem Continent ganz seltenen Landschaftsstudien, z. B. die Landschaft mit dem Sternenhimmel, die Ludwig Mond aus der Dudley-Sammlung erworben hat (No. 137). Für die Freunde der Berliner Galerie war das Wiedererscheinen des berühmten Riesenbildes, Daniel in der Löwengrube, insofern interessant, wie dieses beglaubigte, eigenhändige, 1618 ausgeführte Werk des Rubens genau dieselbe Malweise zeigt wie das einmal angezweifelte Neptunsbild der Schönborn-Galerie. Der „Daniel" (No. 145). ist noch heut im Besitze der Erben des Duke of Hamilton.

In dem grössten, dem mittleren Raume hingen niederländische Bilder des XV. und XVI. Jahrhunderts. Ein sehr wesentlicher Theil des ganzen im englischen Privatbesitz zerstreuten für die Geschichte der altniederländischen Kunst wichtigen Materials war hier vereinigt, über 100

Gemälde; die Benennung der Bilder war vielfach irrthümlich, zum Theil ganz sinnlos. Ich möchte den Inhalt dieses Saales eingehend, in historischer Reihenfolge, besprechen.

Die Ausstellung war bei weitem nicht so gewählt, wie die entsprechende im Burlington Fine Arts Club 1892. Die Durchschnittsqualität war durchaus nicht so hoch, und selbst Fälschungen (No. 93, No. 98) waren nicht ganz ferngehalten worden. Viele in der New Gallery jetzt ausgestellten Stücke, darunter gerade die besten, waren auch auf der kleineren Ausstellung des Burlington Clubs zu sehen gewesen. Ich verweise auf den in dieser Zeitschrift (XVI, S. 100) veröffentlichten Bericht v. Tschudi's. Den Urtheilen dieses Berichtes habe ich nur in wenigen Fällen etwas hinzuzufügen, kann ich nur einmal oder zweimal widersprechen. Meine neuen Bestimmungen betreffen zumeist Gemälde, die im Burlington Club nicht ausgestellt waren.

Wenigstens eines „van Eyck“ konnte die Ausstellung sich mit Recht, wie ich glaube, rühmen. Die Darstellung der Frauen am Grabe Christi aus der Sammlung Cook war wieder da (No. 9 „Jan van Eyck“). Im Zusammenhange mit der neu erworbenen Kreuzigung der Berliner Galerie, die nach allgemeinem Urtheil von derselben Hand ist, wurde neuerdings öfters von der englischen Tafel gesprochen. Vergl. v. Tschudi (Repertorium XVI, S. 101) und meine Notiz im Werk über die Berliner Renaissance-Ausstellung, S. 6, 7. Seeck hat die Tafel mit den Frauen am Grabe, wie fast alle Eyck'schen Werke, die einer Signatur entbehren, dem Hubert van Eyck zugetheilt (Abhandlungen der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philolog.-Histor. Klasse, Neue Folge, Bd. III, No. 1).

Mit den realistischen Genremotiven der schlummernden Wächter und der überaus reichen Landschaft ist die Tafel merkwürdig unter den Eyck'schen Werken. Der Zustand ist nicht tadellos. Der Himmel ist theilweise übergangen, die Köpfe der beiden stehenden Frauen haben gelitten, die blaue Farbe im Gewande der einen Frau scheint verdorben. Am besten erhalten ist der Vordergrund mit den Schläfern.

Unter den Bildern, die der Katalog sonst mit dem grossen Namen „Eyck“ einführte, waren zwei alte Copien der Pala-Madonna, Halbfiguren der Gottesmutter, dem Brügger Altarbilde entommen; die kleinere, weit bessere, noch aus dem XV. Jahrhundert, im Besitze Lord Northbrook's (No. 69), die grössere eine flaue Arbeit des XVI. Jahrhunderts (No. 82, J. Fletcher Moulton). Das tüchtige Bild der Northbrook-Galerie ist öfters als Original aufgefasst worden, es war in der Sammlung de Bammeville und in Nieuwenhuys' Händen.

Mit Recht unter dem Namen „Roger van der Weyden“ war wieder die reizende kleine Madonna der Northbrook-Sammlung ausgestellt (No. 2). Die stilistisch diesem Werke zunächst stehenden Bilder sind die zierlichen Figuren der Gottesmutter und der hl. Catharina in den k. k. Sammlungen zu Wien, die nicht minder zart und miniaturartig durchgeführt erscheinen.

Die freie Wiederholung der Frankfurter Medici-Madonna, die als Original Roger's ausgestellt war (No. 11, Sir Francis Cook) schien mir nicht fein genug für den Meister und mag von einem seiner Schüler, freilich mit beträchtlicher Sorgfalt und streng im Stil des Meisters, ausgeführt sein. Mittelmässige Nachbildungen eines von Roger geschaffenen Vorbildes sind die beiden Bildnisse Philipp's des Guten, die auf der Ausstellung waren (No. 59, George Salting; No. 57, Wickham Flower). In beiden Copien trägt der Fürst einen grossen Hut wie in dem Exemplar, das ehemals in der Sammlung Brasseur zu Köln war, ist nicht barhäuptig wie in dem guten Antwerpener Exemplar, das vielleicht mit Recht von Vielen für ein Original gehalten wird. Das unter No. 57 katalogisirte Stück ist ein Diptychon, das aus der Magniac-Sammlung stammt; links das Brustbild Philipp's, rechts das seines Weibes, der Isabella von Portugal. Ob auch das Frauenbildniss auf Roger zurückgeht, weiss ich nicht.

Nur in den Hauptformen mit Roger noch in Zusammenhang, in der Durchführung eine ziemlich gleichgültige Arbeit von 1490 etwa, ist die im Besitze des Earl of Crawford befindliche Madonna im Grünen (No. 85, mit einem falschen Dürer-Monogramm „school of Gheeraert David"). Die Composition ist ganz ähnlich wie in dem Bilde der Kölner Sammlung Oppenheim, das früher gänzlich grundlos dem Gerard David zugeschrieben wurde.

Der Flémalle-Meister war mit der etwas derben, aber höchst eindrucksvollen Madonna aus der Sammlung de Somzée vertreten (No. 48, richtig catalogisirt). Der Beurtheilung, die v. Tschudi dieser Tafel im Jahrbuch der pr. Ksts. gewidmet hat, füge ich nur hinzu, dass die Erhaltung der Tafel, abgesehen von der Uebermalung rechts unten, mir gut scheint. An den Meister erinnerte ein gross aufgefasstes Frauenbildniss, das leider vollkommen überarbeitet ist. Ich wage nicht zu entscheiden, ob ein Original oder etwa eine alte Copie zu Grunde gegangen ist mit dieser, von dem Kunsthändler Hugh P. Lane ausgestellten, Tafel (No. 95 „Early flemisch school"). Zweifellos entspricht die Zeichnung des Kopfes und der Hände in den Hauptzügen derjenigen des schönen Frauenportraits vom Flémalle-Meister in der Londoner National Gallery. Mehr aus der Ferne mit diesem Meister in Beziehung steht das schwache Madonnenbild, das die No. 7 trug, eine vlämische Arbeit aus der Zeit um 1500 (Francis Cook „early flemish school"). Das Compositionsmotiv — Maria scheint, beim Kamin sitzend, das rücklings auf ihrem Schosse liegende Kind zu züchtigen (?) — ist wohl aus dem Petersburger Gemälde des Flémalle-Meisters übernommen (vgl. Jahrbuch der pr. Ksts. XIX, S. 97). Ich glaube übrigens, das auffällige Bewegungsmotiv ist so zu verstehen, dass Maria das Kind wärmt — nicht züchtigt.

Hugo van der Goes fehlte auf der Ausstellung. Wohl hatte man wieder das herrliche Glasgower Bild, das im Mittelpunkte der Burlington Fine Arts Club-Ausstellung als Räthsel bewundert worden war, mit der Be-

stimmung „van der Goes“ aufgestellt, doch schien mir bei erneuter Prüfung des Werkes diese Benennung ebenso wenig zutreffend wie die Zuschreibung an v. Eyck und an Memling. Ich glaube jetzt, dass die Malerei gar nicht niederländisch, sondern französisch ist, und komme im Weiteren noch darauf zu sprechen. Die anderen Hinweisungen auf van der Goes in dem Kataloge betrafen schwache Bilder und entbehrten gänzlich der Berechtigung.

Der Name „Dirk Bouts“ war unter drei Bildern zu lesen, konnte aber nur einmal ernstlich erwogen werden, und zwar vor der hübschen Madonna, die Mrs. Stephenson Clarke geliehen hatte (No. 42). Die gefällige Darstellung in sehr kleinen Verhältnissen, mit einem sorgsam durchgebildeten Gärtchen, war auch im Burlington Club ausgestellt und wurde von v. Tschudi bezeichnet: „vielleicht Copie nach Bouts“. Dies Urtheil scheint mir ein wenig zu streng zu lauten, und ich möchte die Möglichkeit, dass hier ein Original des Bouts vorliege, nicht ausschliessen. Das Täfelchen hing ziemlich hoch und unter Glas, wodurch die Prüfung erschwert wurde. Ein nah verwandtes, schwächeres Madonnenbild, von derselben Besitzerin unter dem Namen „van der Goes“ ausgestellt (No. 65, war auch im Burlington Club) rührt gewiss von einem Nachahmer oder Copisten des Löwener Meisters her und wurde in diesem Sinne auch von v. Tschudi beurtheilt.

Von dem allmählich bekannt gewordenen Bouts-Nachfolger, dem Meister der Himmelfahrt Mariae rührt ohne Zweifel, wie v. Tschudi bereits constatirt hat, die Tafel mit Moses und Gideon her, die T. D. Crews wie im Burlington Club so hier (No. 78) als „Bouts“ ausgestellt hatte. Die Tafel, wohl zwei zusammengefügte Flügel, ist eine der besten Arbeiten des schwunglosen Malers, der anscheinend in Löwen nach dem Tode des Dirk Bouts eine sehr fruchtbare Thätigkeit entfaltete. Der Meister war noch mit einer anderen Schöpfung vertreten, nämlich mit der Salvatorbüste, die de Somzée unter dem stolzen Namen „Eyck“ (No. 20) geliehen hatte. Ich kenne eine ganze Reihe ähnlicher Köpfe und Brustbilder Christi, die den Stil des Löwener Meisters zeigen, so das Exemplar bei Herrn Prof. Martius in Kiel (Scheibler's Bestimmung), bei vicomte Ruffo in Brüssel (hier als Pendant dazu die betende Maria), im Privatbesitze zu Aachen, und sonst.

Von Memling war auf der Ausstellung eine, soweit ich sehe, bisher nirgends erwähnte Tafel, die mit Recht allgemeine Anerkennung fand — eine mittelgrosse Madonnencomposition mit der hl. Katharina, einer zweiten weiblichen Heiligen, zwei musizirenden Engeln und dem Stifter (No. 21, G. F. Bodley). Leidlich gut erhalten, wenn auch mit einem störenden gelben Firniss bedeckt, zeigt diese Tafel die guten Eigenschaften der Memling'schen Kunst deutlich genug, sodass die Eigenhändigkeit der Ausführung nicht wohl bezweifelt werden kann. Die Composition, die übrigens von einer alten recht genauen Copie in der venezianischen Akademie her bekannt war, schliesst sich eng an diejenige des grossen

Katharinenaltares in Brügge an. Die minder frische und minder feine Tafel scheint etwa gleichzeitig mit dem Brügger Hauptwerke entstanden zu sein.

Ein zweites Original Memling's blieb unbeachtet und unerkannt (No. 90, Ralph Brocklebank „Q. Massys"), ein schmaler Bildstreifen, der Ausschnitt aus einer grossen Darstellung, eine Reihe halb lebensgrosser erregter Köpfe, Soldaten und Bürger, etwa aus einer Ecce-homo-Composition oder aus einer Kreuzigung. Die Tafel ist mit Ausnahme der letzten zwei Köpfe zur Rechten ganz übermalt. Die wohl erhaltene Partie zeigt den Stil Memling's mit aller Deutlichkeit, Manier und Qualität etwa des Lübecker Altares. Als Rest eines sonst verschollenen grossen Memlingschen Werkes verdient der jetzt etwas wunderlich aussehende Streifen immerhin Beachtung.

Copirt nach Memling, nämlich nach dem Mittelfelde des Wiener Altares — mit Fortlassung der Stifterfigur und einigen anderen Aenderungen — ist die gut erhaltene Tafel, die der Duke of Westminster unter No. 39 ausgestellt hatte („Memling"). Der Copist gehört nicht der Memling-Schule an, eher der Schule des Pseudo-Mostaert. Die Malerei, die miniaturartig fein, aber nicht gerade geistvoll ist, entstand anscheinend in Brügge, etwa 1520. Das unter No. 54 ausgestellte, von Mrs. Stephenson Clarke geliehene Madonnenbild mit zwei Engeln, in dem bekannten, von Memling öfters verwandten Schema, erschien vollkommen übermalt und anscheinend unter der Uebermalung verdorben. Ein vorsichtiges Urtheil kann die Möglichkeit, dass hier ein Original vorliegt, immerhin offen lassen. Die Composition steht am nächsten derjenigen des jetzt in San Remo bei Herrn Thiem befindlichen Gemäldes, stimmt aber weder mit dieser noch mit einer anderen bekannten Memling-Composition genau überein. Von einem derben, aber recht tüchtigen Memling-Schüler rührt die kleine Madonnentafel her, die der Earl of Northbrook unter dem Namen „Bouts" ausgestellt hatte (No. 62).

Gerard David war äusserlich wirkungsvoll aber nicht sehr günstig vertreten. Herr Léon de Somzée hatte seinen neu erworbenen grossen Altar und einen Reliquienschrein mit sechs Bildern des Meisters eingesandt. Der Altar mit drei annähernd gleich grossen, übermässig hohen Tafeln erinnert in der Gliederung an das schöne Werk des Gerard David in Genua, zeigt im Mittelfelde die thronende Anna Selbdritt, rechts den hl. Antonius und links den hl. Nicolaus. Die Malerei ist befriedigend erhalten und ohne Zweifel von David's Hand, doch wird ein Conflict zwischen der Malweise des Meisters und den monumentalen Verhältnissen fast peinlich bemerkbar. Leer in der Form und frostig in der Empfindung, nimmt dieser Altar im „Werke" des Gerard David etwa die Stelle ein, die in Memling's „Werk" die Antwerpener musizirenden Engel einnehmen. Zufall nur ist's wohl nicht, dass der übergrosse „Memling" und der übergrosse „David" aus Spanien kommen, wahrscheinlich für Spanien geschaffen worden sind. Was den Schrein angeht, so sind nur

die gemalten sechs Füllungen alt, alles andere moderne Arbeit. Ob die Bilder von Haus aus einen Reliquienschrein zierten, weiss ich nicht. Jedenfalls zeigen die sechs Legendenscenen genau denselben Stil, die kühle Färbung, die der späteren Art des Gerard David charakteristisch ist, wie die drei Tafeln des grossen Altares, und sind vermuthlich für dieselbe Kirche gemalt worden wie der Altar, mit dem zusammen sie ja auch vor kurzer Zeit aus dem Besitze des Erzbischofs von Valencia, des Cardinals Despuyg de Palma nach Belgien gekommen sind. In dieser Vorstellung habe ich den Bischof des Altares Nicolaus genannt — nicht Bernhard, wie der Katalog. Dass drei der Legendenscenen des Schreines von Nicolaus erzählen, ist gewiss. Die sechs Bilder von bescheidenen Massen sind recht fein und im Ganzen wohl erhalten. Nur wenige Partien auf der dem hl. Nicolaus gewidmeten Seite sind durch Uebermalung entstellt. Der Altar war unter No. 52, der Schrein unter No. 32 ausgestellt.

Die einigermassen verdorbene Halbfigur der Madonna, die ehemals in der Sammlung Weyer, dann bei Rev. Heath war und jetzt im Besitze des Earl of Northbrook ist (No. 72 „early flemisch school") scheint kaum eine eigenhändige Arbeit David's zu sein, wenn auch ganz und gar in seinem Stil ausgeführt. Das Compositionsmotiv ist dasselbe wie in dem frühen Bilde des Meisters, das der Louvre besitzt, dem Triptychon mit der Madonna und zwei Engeln in der Mitte, Heiligen und Stiftern auf den Flügeln, dasselbe auch wie in dem dubiosen Darmstädter Gemälde und dem kleinen „Pseudo-Mostaert" der Berliner Galerie.

Von einem nicht unbedeutenden, dem Gerard David nahe stehenden Meister ist die übel zugerichtete Darstellung, die im Katalog mit zweifelhafter Deutung auf den Grafen Raymund von Toulouse bezogen wird. Ein jüngerer Mann legt vor einem Bischof sein weltliches Gewand ab. (No. 31, R. C. Sutton — Nelthorpe „Mabuse".)

Der liebenswürdige, aber ganz erfindungsarme Pseudo-Mostaert war glänzend vertreten. Der Earl of Northbrook hat wieder das köstliche Madonnenbild des Meisters, das auch auf der Burlington Club-Ausstellung war, geliehen unter No. 63 („probably by the master of the Mater Dolorosa in the church of Notre Dame at Bruges"). Hier also war dem Katalogverfasser der richtige Zusammenhang bekannt geworden, während die gleichfalls zweifellos vom Pseudo-Mostaert stammende „Vision des hl. Ildefonso" auch aus der Northbrook-Galerie, unter No. 68 als „early flemish school" aufgeführt war. Eine neuere Erwerbung derselben Galerie, eine Madonnentafel mit knieender Stifterfamilie, schwächer als die beiden erwähnten Meisterwerke und in der Hauptfigur ein wenig durch Restaurirung alterirt, gehört auch zu der grossen Gruppe der Pseudo-Mostaert-Bilder (No. 67 „Mostert"). Die tief uud feurig gefärbte Tafel zeigt dieselbe Stifterfamilie wie zwei Altarflügel des Meisters in der Sammlung v Kaufmann zu Berlin. Mit geringerer Bestimmtheit schreibe ich dem Meister noch das kahle Bildniss einer Frau zu, das unter No. 40 zu sehen war (Charles T. Crews „Jacob Cornelissen").

In vielen Zügen, namentlich mit seiner harmonischen, warmen und glühenden Farbe der Art des Pseudo-Mostaert nahe, in der Typik aber einigermassen abweichend und von fern an Memling erinnernd, gehört das reizvolle kleine Triptychon, das P. & D. Colnaghi ausgestellt hatten (No. 92, „Jan Mostert"), jedenfalls der Brügger Schule und der Zeit um 1510 an.

Vor mehreren Bildern der Ausstellung konnte das Nachleben der von David geschaffenen Formenwelt beobachtet werden. Conservative und archaisirende Maler bis in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts hinein hingen sich an die Brügger Schule, während in Antwerpen und Brüssel Neues aufging und abblühte. No. 80 („Mostert" Charles Butler), eine kleine sitzende Madonna, ist eine unbedeutende Wiederholung einer Darstellung des Pseudo-Mostaert, in der Malweise des Coffermans; No. 74 (unter demselben Namen, von demselben Besitzer ausgestellt) die Halbfigur einer lesenden Magdalena ist eine schwache Arbeit in der Art des Pseudo-Mostaert. Recht leer und gering, im Stile des Gerard David und des falschen Mostaert, ist auch die Madonnendarstellung, die Sir Francis Cook unter No. 10 („attrib. to G. David") ausgestellt hatte. Nachahmungen, die schon beinahe den Character von Fälschungen haben, wurden gezeigt in den sauber ausgeführten Darstellungen der Heimsuchung und der Darreichung im Tempel (No. 17, Antony Gibbs, „v. d. Goes"), die ähnlich sind einem Triptychon in den k. k. Sammlungen zu Wien (No. 643), wahrscheinlich von einem der Claeissens, und dem faden Madonnenbild aus Liverpool (No. 77 „early flemish school"), das den gewöhnlichen wässerigen Claeissens-Stil zeigt. Der Crucifixus zwischen Maria und Johannes, die emailartig behandelte Tafel, die Alfred Stowe als „Patenier" geliehen hatte, ist ohne Zweifel eine Arbeit des Coffermans, (No. 14).

Unter den Bildnissen, die weniger als Schöpfungen grosser Meister denn für die dargestellten Persönlichkeiten Interesse in Anspruch nahmen; übrigens zum Theil ohne Recht, da manche Bestimmungen der dargestellten Personen höchst willkürlich schienen, ist No. 47 das Portrait des „Engelbert, Count of Nassau", ausgestellt von Wickham Flower („early flemish school") eine schwache niederländische Arbeit, datirt von 1497, Nr. 31, das von G. Salting geliehene Bildniss der „Michele de France" („early flemish school") eine unerhebliche Copistenarbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts, während No. 33, angeblich „Margaret of York" („v. d. Goes", aus der Society of Antiquaries) der Ausführung nach kaum vor 1600 entstanden sein kann. Eine recht tüchtige niederländische Schöpfung von 1480 etwa ist das Portrait eines Unbekannten, das Charles Butler unter No. 38 ausgestellt hatte („School of Jan van Eyck").

Eines der wenigen bedeutenden Werke, die auf dieser Ausstellung erst bekannt wurden, ist die mit vollkommenem Rechte unter dem Namen "Quinten Matsys" ausgestellte Anbetung der Könige (No. 96). Erst vor kurzem ist die stattliche Tafel, die, mit einem trüben Firniss bedeckt, recht farblos erscheint und auch nicht in allen Theilen gut erhalten ist,

aus dem Besitze des Londoner Händlers Martin Colnaghi in den des Herrn Hughes of Kimmel übergegangen. Eine arg gedrängte, nicht gerade glückliche Composition mit stark karikirten Männerköpfen, aber in allen Einzelheiten so sorgsam, geistreich und mit so feiner Empfindung durchgebildet, dass wir ohne Bedenken das beschränkte „Werk“ des grossen Antwerpener Meisters durch diese Anbetung bereichern. Die Darstellung, die, soweit ich sehe, in keiner Wiederholung oder Copie vorkommt, ist im reifen Stil des Massys ausgeführt und nicht wohl viel vor 1510 entstanden.

Als eine Copie nach Massys, ziemlich sorglos etwa 1550 gemalt, ist die Halbfigur der säugenden Madonna, die Wickham Flower unter No. 94 („Q. Matsys“) ausgestellt hatte, anzusehen. Diese Composition, in weit besserer Ausführung, doch wohl auch nicht von der Hand des Meisters, hängt in der Münchener Pinakothek (No. 132).

Von einem tüchtigen vlämischen Meister, der viel von Massys gelernt hat, stammt das Madonnenbild der Liverpool-Galerie (No. 76 der Ausstellung „Orley“), die genaue Wiederholung des bekannten, neuerdings mit Unrecht dem Meister vom Tode Mariae zugeschriebenen Bildes in Koblenz. Die weibliche Heilige fehlt in Liverpool. Die beliebte Composition hat ihren Ursprung im Atelier Leonardo's. Es fehlt nicht an Repliken von italienischer Hand. Das Bild aus Liverpool, das, wie fast alle Stücke der Roscoe-Sammlung, unter einem schlechten Firniss einen traurig verwahrlosten Eindruck macht, steht an Qualität dem Koblenzer Exemplar wenigstens gleich.

Mit Unrecht, wie mir scheint, unter dem Namen „Hemessen“ wurde hier wieder das Breitbild mit der Berufung des Matthäus gezeigt (No. 55, Earl of Northbrook). Das sorgfältig durchgebildete Gemälde ist wohl der Archetyp, mindestens das beste mir bekannte Exemplar unter mehreren schwachen und manirirten Wiederholungen — z. B. in Gent, Antwerpen und Wien. Scheibler hat die ganze Gruppe einem Nachfolger des Marinus zugeschrieben, doch könnte das relativ gute Exemplar der Northbrook-Galerie wohl von Marinus selbst gemalt sein.

Der Meister vom Tode Mariae war durch mehrere Originalwerke und verschiedene Werkstattwiederholungen reich vertreten. Ein schon auf der Burlington Club-Ausstellung allgemein anerkanntes schönes und gut erhaltenes Original aus der mittleren Zeit des Meisters ist die Madonna in Halbfigur aus dem Besitze des Capt. Holford (No. 75, mit der richtigen Meisterbezeichnung). Eine ähnliche, etwas ältere Composition des Meisters, die offenbar ganz besonders beliebt war, wurde diesmal repräsentirt durch eine Tafel aus dem Besitze des Herrn Frederick L. Cook (No. 43), die mit einigen Abweichungen übereinstimmt mit der bekannteren Tafel, die G. Salting besitzt (jetzt ausgestellt in der National Gallery). Während das nicht vollkommen erhaltene Exemplar Salting's, ohne Landschaft und mit veränderter Haltung des linken Armes Mariae, wohl eine eigenhändige Arbeit des Meisters vom Tode Mariae ist, scheint das Cook'sche nur eine beson-

ders gute Wiederholung der Werkstatt zu sein. Eine andere tüchtige Wiederholung ist in der Sammlung Fr. Lippmann zu Berlin, eine schlechte Copie in den k. k. Sammlungen zu Wien. Mit diesen Notizen ist die Genealogie dieser Bilderfamilie keineswegs erschöpft.

Zweifellos ein Original aus der mittleren Periode des Meisters und von besonderem Interesse, weil bisher, soweit ich sehen kann, nirgends erwähnt, ist das gut erhaltene Triptychon mit der Kreuzabnahme in der Mitte und Stiftern mit Heiligen auf den Flügeln, das John Hardman unter No. 22 („early flemisch school") ausgestellt hatte.

Eine der beliebtesten Madonnencompositionen vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, die sogenannte Kirschenmadonna, die in allen Wiederholungen ausser der leonardesken Erfindung die Malweise der Spätzeit des Meisters vom Tode Mariae mehr oder weniger deutlich zeigt, war hier zu sehen in dem guten Exemplar der Sammlung Francis Cook (No. 6 „Mabuse„). Als Original unter den vielen Wiederholungen hat Scheibler die Tafel im Schlosse zu Meiningen bezeichnet. Und diese Ausführung ist in der That, soweit meine Erinnerung reicht, noch um eine Nuance feiner als das Cook'sche Bild, das an Qualität etwa demjenigen gleichsteht, das aus der Pariser Sammlung Pourtalès in die Sammlung O. Hainauer gelangte. Ein weit schwächeres Exemplar — von mehreren bekannten abgesehen — ist im Besitze des Sir William Conway zu London.

Die öfters, namentlich in englischen Sammlungen, vorkommende etwas süssliche Darstellung der sich küssenden Kinder, des Christkindes und des kleinen Johannes, geht wie die „Kirschenmadonna" anscheinend auf Leonardo da Vinci zurück und hat die niederländische Prägung erhalten von keinem anderen, wie ich glaube, als dem Meister vom Tode Mariae. Die besten mir bekannten Exemplare, das von der Vente Nieuwenhuys und das aus der Sammlung Doetsch, jetzt bei Ralph Brocklebank (No. 87 unserer Ausstellung „Orley") — schwächere Exemplare in Hampton Court und in der Haager Galerie — zeigen recht deutlich den Stil der Spätzeit dieses Meisters, vorzüglich in der Landschaft und in der Architektur.

Nicht wenige unzweifelhafte Gemälde des Mabuse waren auf der Ausstellung, wenngleich sein Name auch oft genug irrthümlich verwendet war. Richtig katalogisirt waren die nicht gerade erfreulichen Compositionen mit anspruchsvollen, übertrieben modellirten, nackten Figuren, „Adam und Eva" aus Hampton Court (No. 84, etwa von 1520, alte Copien danach im Berliner und Brüsseler Museum) „Hercules und Deianira (nicht Omphale, wie der Katalog sagt)" aus der Sammlung Cook (No. 12, datirt 1517), ferner das schöne Männerportrait aus dem Besitz des Capt. Holford, das schon auf der Burlington Club-Ausstellung nach Gebühr gewürdigt worden ist (No. 29). Auch das Frauenbildniss, das dem Earl of Brownlow gehört (No. 97), wohl ganz unberechtigt für „Mary ein Portrait der Tudor Duchess of Suffolk" erklärt, war richtig bestimmt. Dieses Portrait ist eine ganz genaue, nicht ebenso gut erhaltene Wiederholung des öfters

besprochenen Bildes der Sammlung Bonomi Cereda, das 1895 von Mailand angeblich nach Frankreich verkauft wurde und über das Justi in der Zeitschrift für bildende Kunst (N. F. VI. S. 161) geschrieben hat. Nach Justi's Vermuthung ist Isabella von Dänemark dargestellt. Ich habe die Photographie des Mailänder Gemäldes mit der englischen Wiederholung verglichen und konnte keinen Punkt auffinden, in dem das eine Exemplar hinter dem anderen zurückstände. Genau übereinstimmende, annähernd gleichwerthige Repliken sind bekanntlich gerade im „Werke" Gossaert's nicht selten. In Hinsicht auf das bekannte Madonnenbildchen der Northbrook-Galerie (hier No. 6) kann ich aber das öfters ausgesprochene günstige Urtheil, dass es eine eigenhändige Wiederholung des köstlichen Palermitaner Triptychons, der Mitteltafel sei, nicht theilen. Ich hatte eine Photographie des sizilianischen Bildes vor dem englischen und wurde belehrt, dass hier ebenso wenig wie in den Repliken bei Herrn v. Kaufmann und im rheinischen Privatbesitze die Ausführung von der Hand des Mabuse ist. Die Baring-Tafel ist doch nur eine tüchtige Wiederholung von anderer Hand; das sprühende Gefunkel des Originals ist erloschen und verstoben. Die Ecce-homo-Darstellung, die Isaak Falcke unter No. 70 ausgestellt hatte, ist signirt „Joannes Malbodius invenit (!) 1527 (nicht „1537", wie in der ersten Auflage des Kataloges stand)". Eine der häufigen alten Copien nach einem unbekannten Original. Das Exemplar der Sammlung Clavé ist genau so signirt wie das der Sammlung Falcke, das Exemplar in Karlsruhe hat in der Inschrift „pingebat" statt „invenit", ist aber, dem Stil nach zu urtheilen, gewiss auch nicht das Original. Der Schluss ist gestattet, dass das verschollene Urbild von 1527 datirt und „Joannes Malbodius pingebat„ signirt war. Abgesehen von den drei schon genannten Exemplaren, kommt die Composition vor in Antwerpen, Gent, Dresden (fragmentarisch), Berlin (Vorrath) und war auch in der Sammlung Baudot.

Mit Unrecht unter dem Namen des Mabuse war von Wickham Flower das Bildniss einer als Magdalena dargestellten vornehmen Frau dargeliehen (No. 30). An die Bestimmung der Portraitirten als der Mary Tudor, der Gattin des 12. Ludwig's von Frankreich, zu glauben, habe ich keine Veranlassung. Die Malerei ist wohl nicht niederländisch, eher französisch, aus der Zeit um 1520. Die Form der unnatürlich langen Finger allein schliesst jeden Zusammenhang mit Gossaert aus. Der gelbe Firniss erschwert die Beurtheilung des möglicher Weise stark restaurirten Gemäldes.

Ist Mabuse wenigstens in seinem gereiften Stil den Engländern einigermassen bekannt, so ist Orley in allen seinen Entwickelungsphasen unbekannt. Was von Orley auf der Ausstellung war, ging unter falschen Namen; was unter seinem Namen ausgestellt war, ist nicht von ihm. In den Werken seiner mittleren Zeit ist dieser Meister in der That nicht ganz leicht zu erkennen. Zwei hübsche Madonnenbilder auf der Ausstellung halte ich für gute Originale seiner Hand aus der Zeit nm 1515, nämlich die unter No. 71 und No. 36 katalogisirten Bilder. Die Halbfigur

der Gottesmutter, die der Earl of Northbrook geliehen hatte (No. 71, „Mabuse", kein Bestandtheil der Baring-Sammlung, sondern eine neue Erwerbung), kühl im Ton, wirklich in der Art des Mabuse, wenn auch nicht so eingehend und kräftig modellirt, entspricht im Stil und in der Qualität sehr genau dem schönen Madonnenbilde Orley's, das auf der Vente Nieuwenhuys verkauft wurde (dort No. 17, aus der Northwick-Sammlung). Ein klein wenig alterthümlicher und dem Anschein nach ebenfalls ein Original Orley's ist die Tafel mit der im Freien sitzenden Maria (No. 36, John G. Waller „Gossaert"). Die Composition und auch im Wesentlichen der Stil erinnert lebhaft an die beim Brunnen sitzende Madonna der Ambrosiana, von welcher Darstellung die Glasgower Galerie eine ziemlich gleichwertige Replik besitzt. Alle hier zusammengestellten Bilder — mit Ausnahme der Northwick-Madonna — gehen als Arbeiten Gossaert's, so dass dem Irrthum wenigstens Methode nicht fehlt.

Die Beweinung des Leichnams Christi, von R. Brocklebank unter No. 83 als „Lucas van Leyden" ausgestellt, zeigt genau dieselbe Composition wie eines der kleinen Rundbilder, rechts von unten das zweite, in der Tafel der schmerzensreichen Maria zu Antwerpen (vergl. auch die entsprechende Darstellung in der römischen Colonna-Galerie). Die Composition rührt von Orley her, nicht von Mabuse, und das feine Antwerpener Gemälde ist wohl auch ein Original von der Hand des Brüsseler Malers. Ob auch die Tafel der Ausstellung, in der die Darstellung durch eine vortreffliche Stifterfigur bereichert ist, eine eigenhändige Schöpfung Orley's sei, wage ich nicht zu entscheiden, da sie hoch hing und nicht genau geprüft werden konnte.

Das ziemlich belanglose kleine Diptychon mit dem hl. Paulus und der hl. Catharina (No. 5, Sir Francis Cook, „Orley") stammt wenigstens von einem dem Orley nahe stehenden Meister her.

Ein fades Werk des Meisters der weiblichen Halbfiguren ist der von Sir Henry Howorth geliehene Flügelaltar mit der Anbetung der Könige (No. 28 „Jan van Scorel"). Der süssliche, leere Frauentypus und das stumpfe Zinnoberroth lassen sogleich die Art des sehr fruchtbaren Malers erkennen, von dem die National Gallery allein vier Bilder unter falschen Bezeichnungen besitzt. „Scorel" ist merkwürdiger Weise der übliche Name unter Schöpfungen dieses Meisters, wie auch der „Klassische Bilderschatz" das prächtige Hauptwerk, die heilige Familie, die bis vor kurzem in der Sammlung Rath zu Budapest war, als „Scorel" veröffentlicht hat.

Zwei recht bedeutende vlämische Werke aus der Zeit um 1520 setzten dem Versuche, sie näher zu bestimmen, einigen Widerstand entgegen, No. 3, ein kleines figurenreiches Triptychon mit der Anbetung der Könige im Mittelfelde, aus der Sammlung Cook („hitherto ascribed to Gossaert") und No. 15, vier Passionsscenen auf einer Tafel (Léon de Somzée „early flemish school"). Etwas schillernd im Stil, erinnern beide Werke am meisten an die frühere Art des Mabuse, doch verbieten die

nicht zureichende Qualität in No. 15 und fremdartige Züge in No. 3, die Bilder dem Meister zuzuschreiben.

Aus der übermässig grossen Gruppe meist mittelmässiger Bilder, die ohne feinere Unterscheidung vorläufig unter dem Namen des Herri met des Bles katalogisirt werden, waren — nicht zum Schaden des Eindrucks — relativ wenige Werke auf der Ausstellung. Ein tüchtiges Bild dieser Art, Christus und die Ehebrecherin, hatte Charles Butler ausgestellt (No. 49, „Bles"). Man darf wohl daran zweifeln, dass dieses Gemälde von derselben Hand sei wie die durch Namensaufschrift beglaubigte „Anbetung der Könige" in München, doch bleibt nichts anderes übrig als an der Benennung festzuhalten, bis dass die systematische Auftheilung der ganzen Bildermasse gelungen ist. Eine recht schwache Landschaft im späten Bles-Stil hatte das Bowes-Museum geliehen (No. 249, „Bles"). Figurencompositionen von geringer Feinheit mit manieristischen Zügen und carikirten Typen im Bles-Stil, verschiedenartig unter sich und abweichend von No. 49, sind die unter No. 26 ausgestellten Flügelaltäre der Sammlungen de Somzée, Madonna mit Heiligen („Jacob Cornelissen") und Cook (No. 8, „Mabuse", die hl. Katharina disputirend im Mittelfelde), wie auch die unter No. 24 von Sir Henry Howorth ausgestellte „Enthauptung Johannis" („early flemish school"). Das ziemlich grobe, aber sicher gezeichnete Gemälde der Sammlung Cook zeigt einen gemischten Stil. Die Bestimmung „Bosch", die laut geworden ist, ist gewiss irrthümlich, doch scheint mir die Zugehörigkeit zur Bles-Gruppe nicht sicher, und die holländische Herkunft nicht ausgeschlossen.

Ein bestimmter, nicht gerade bedeutender Maler, den ich den Meister der Magdalenen-Legende nennen möchte, hat die beiden aus der Mailänder Galerie Meazza stammenden, hier von P. & D. Colnaghi ausgestellten Tafeln geschaffen (No. 246, 247, Magdalena reitend, Magdalena predigend „attributed to Massys"). Stücke, die zweifellos von derselben Hand stammen, besitzt die Schweriner Galerie und das Budapester Museum („Magdalena Christi Füsse waschend", von Bourgeois in Köln 1894 erworben). Auch in Brüssel mit einem kleinen Flügelaltar, in Amsterdam mit zwei Altarflügeln und in der Galerie Durazzo in Genua ist dieser leicht zu erkennende, um 1510 in den Niederlanden thätige Meister vertreten.

Von der holländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts war nicht viel auf der Ausstellung, nichts von Ouwater, von Geertgen, Bosch, Scorel, Heemskerk, selbst nichts von dem fruchtbaren Jacob van Amsterdam. Von Moro nur das schlecht erhaltene, immerhin bedeutende und historisch merkwürdige Scorel-Portrait der Royal Society of Antiquaries (No. 125) mit der Inschrift: „Ant. Morus Phi. Hisp. Regis Pict. Jo. Scorelio pictori A° MDLX". Die Kunst des Lucas van Leyden vertraten, wie gewöhnlich, nur traurige Nachahmungen und Copien, No. 79 „die Musikanten" (J. Fletcher Moulton „Lucas van Leyden") nach dem Kupferstich, in der bekannten Weise solcher Nachahmungen, No. 86, „das Urtheil

Salomonis“ (Sir William Farrer „Lucas van Leyden“), eine grobe Arbeit, wohl nach einer Zeichnung des Lucas, noch aus der früheren Zeit des XVI. Jahrhunderts. Eine unbedeutende Copistenarbeit aus derselben Zeit ist die Eccehomo-Darstellung der Northbrook-Galerie, deren Composition nach Vorbildern des Lucas van Leyden und Dürer's ungeschickt zusammengesetzt ist (No. 64, „early flemish school“).

Von Engelbrechtsen war mindestens ein Original da, das von mir dem Meister schon früher in dieser Zeitschrift zugeschriebene coloristisch feine Reiterbildniss der Northbrook-Galerie (No. 60 „Orley“). An Scorel's Stil erinnerte von fern die unbedeutende Heiligenfigur der Galerie von Liverpool (No. 41, hl. Magdalena „Goes“).

Eine ziemlich rohe und kindliche figurenreiche „Kreuzigung“ zeigte die Art Geertgen's mit aller wünschenswerthen Deutlichkeit und muss als die Arbeit eines seiner unmittelbaren Schüler aufgefasst werden (No. 244, Sir Henry Howorth „early flemish school). Ein ganz ähnliches Bild, vielleicht von derselben Hand, ist im erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Zwei sehr helle, hübsche, aber keineswegs hervorragende Täfelchen mit weiblichen Heiligen aus der Northbrook-Galerie stehen mit ihrem Stil in der Mitte zwischen Geertgen und jenem ausgezeichneten Portraitisten, der neuerdings nach einem nicht üblen Vorschlag mit Mostaert identificirt wird (No. 66 „early flemish school“, die hll. Cäcilie, Margaretha, Agatha, Dorothea sitzend, im Grünen). Von diesem „Mostaert“ selbst, dessen Hauptwerk der Outremont'sche Altar in Brüssel ist (vergl. meine Zusammenstellung seiner Arbeiten in dem Werk über die Berliner Renaissance-Ausstellung), war das oft besprochene Männerbildniss aus Liverpool auf der Ausstellung (No. 91 „Lucas van Leyden“), das, durch einen trüben Firniss entstellt, einen recht traurigen Eindruck macht. Der Versuch des Herrn A. J. Wauters, den Meister dieses Bildes, dessen Individualität nach Scheibler's Belehrung allmählich deutlich geworden ist, mit Jacob Cornelisz zu identificiren, muss aufs Schärfste zurückgewiesen werden, damit die Trübung sich nicht verbreite und das bischen eben gewonnene Klarheit wieder verloren gehe. Der selbstgefällige Hofmaler mit der ganz besonderen glatten Technik hat mit dem derben bürgerlichen Jacob, der eine ebenso besondere zähe und spröde Technik bewahrt, so wenig gemein, wie zwei Maler desselben Landes und derselben Zeit gemein haben können.

No. 23, die kleine von Charles Crews geliehene Ecce-homo-Darstellung ist holländisch, um 1510 entstanden, mit einem leichten Anklang an Bosch's Kunst („early flemish school“).

Das älteste Bild auf der Ausstellung (No. 1) war von Sir Charles Robinson ausgestellt und wohl richtig als „kölnisch“ katalogisirt, wenigstens geht das höchst merkwürdige Diptychon dem Stil nach zusammen mit den ältesten, wie man annimmt, in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstandenen Tafeln des Wallraf-Museums. Auf der einen Tafel ist die thronende Madonna, auf der anderen die Kreuzigung Christi

dargestellt. Das Werk zeichnet sich durch hohe Qualität und auch durch die erstaunliche Unversehrtheit der Malerei und der alten Rahmung aus.

Die aus Liverpool geliehenen Tafeln mit Passionsdarstellungen (No. 19, Handwaschung Pilati, No. 248, Kreuzabnahme „Wohlgemuth"), bekanntlich die Flügel der figurenreichen Kreuzigung in der Londoner National Gallery, gehören einem wilden Meister von nicht geringer Gestaltungskraft an, der mit seinem Stil etwa in der Mitte zwischen Engelbrechtsen und dem Meister von S. Severin steht. Ob dieser Meister, der anscheinend auch den grossen Altar des Aachener Domes geschaffen hat, in der Gegend von Köln oder etwa in Holland thätig war, wage ich nicht zu entscheiden.

Einem unbedeutenden niederdeutschen, vielleicht westfälischen Meister von 1490 etwa sind die beiden leeren Flügel mit Scenen aus der Legende des hl. Leonard zuzuschreiben (No. 50, 53, Lady Trevelyan „early flemish school").

Die französische Malerei war natürlich durch ganz wenige Stücke, doch relativ sehr günstig vertreten. Abgesehen von einem zarten Frauenbildniss aus jener Gruppe, die jüngere französische Forscher mit guten Gründen dem Corneille de Lyon zuschreiben (No. 46, George Salting „Cornelius de Lyons"), gehört nach Frankreich der unter dem stolzen Namen „Eyck" von de Somzée ausgestellte Flügel mit der hl. Magdalena und einer älteren Stifterin (No. 27). Mit höchster Sorgfalt, in starken Localfarben und vortrefflicher Modellirung durchgeführt, ein wenig kahl, pedantisch und bunt, erinnerte die übrigens tadellos erhaltene Tafel jeden unterrichteten Beurtheiler an Fouquet, zumal an die bleiche Madonna Fouquet's in Antwerpen. Ich glaube nicht, dass der französische Miniaturmaler selbst der Autor dieser Tafel sei, und vermisse die ihm eigene grosse Linienführung, die Vereinfachung, die Stilisirung. Um 1490 etwa entstanden, für welche Datirung wohl auch das Costüm spricht, mag das in seiner Art ausgezeichnete Werk von einem französischen Meister herrühren, der sich an Fouquet unmittelbar anschloss. Von hier aus komme ich ohne jeden Sprung zu der herrlichen Tafel aus Glasgow, die unter No. 51 als „v. d. Goes" ausgestellt war. Zuvörderst ist der dargestellte Heilige wohl nicht Victor sondern Ludwig. Die französischen Königslilien sind nicht zu übersehen. Nach Frankreich weisen das Format, der Compositionstypus, die heitere Localfarbigkeit, die effectvollen fliessenden Bewegungsmotive, das Pathos im Ausdruck und die Monumentalität des Gruppenbaues. Es fehlt nicht an französischen Schöpfungen, die stilistisch dem Glasgower Gemälde nahe stehen, wie die Donatorenflügel im Louvre mit Pierre de Bourbon und Anne de France. Die helle grüne Hügellandschaft ist ganz auffällig übereinstimmend hier und dort. Wenn ich fürchten muss, dass die neue Bestimmung des viel geprüften Bildes Befremden erregen wird, so möchte ich zur Unterstützung des Vorschlages mittheilen, dass, wie ich höre, der ausgezeichnete Kenner Fairfax Murray zu einem ähnlichen Urtheil gekommen ist.

Der spanischen Schule und der Zeit um 1480 gehört die fast lebensgrosse Figur der hl. Helena an, die de Somzée unter der Bezeichnung „early flemish school" ausgestellt hatte (No. 16). *Friedländer.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die Arbeiten der Lombardi im Dom zu Treviso. Als Ergänzung zu seinem Aufsatze über dieses Thema im Archivio storico dell'Arte 1897 pag. 142 ff, (worüber im Repertorium XXI, 396 berichtet wurde) veröffentlicht Girolamo Biscaro eine längere Studie im Nuovo Archivio veneto, 1899 parte II. unter dem Titel: Note storiche-artistiche sulla Cattedrale di Treviso. Die kunstgeschichtlichen Ergebnisse jenes Aufsatzes werden durch die spätere Schrift nicht alterirt; dafür bietet sie aber eine wesentliche Bereicherung in den ausführlichen, auf mitgetheilte urkundliche Belege gestützten Nachrichten über die Person des Bischofs Zanetto, dessen Initiative die in Rede stehenden Kunstwerke ihre Entstehung verdanken, — Nachrichten, welche um so werthvoller sind, als alles, was die Localhistoriker über ihn aufgezeichnet haben, von Irrthümern und Verwechslungen strotzt. Interessant ist es zu erfahren, dass Zanetto ein Liebling Papst Sixtus IV. war, und dass er ihn, als er nach seiner Ernennung zum Cardinal das Generalat des Franciscanerordens niederlegte, an seiner Statt auf diesen höchsten Posten der Ordenshierarchie beförderte. —

C. v. F.

Ueber die **Cappella della Scuola del Sacramento** im Dom zu Treviso (links vom Chor) bringt ein Aufsatz Gerolamo Biscaro's (im Nuovo Archivio Veneto 1899 t. XVIII unter dem Titel: Note storiche-artistiche sulla Cattedrale di Treviso, II. La Cappella del Santissimo) werthvolle aus dem Domarchiv geschöpfte urkundliche Nachweise. Bisher hatte man geglaubt sie in Bau und bildnerischer Decoration dem Tullio Lombardo zutheilen zu sollen. Dem ist nicht so, die Urkunden nennen vielmehr „maestro Antonio taiapria“, seinen älteren Bruder als den entwerfenden und ausführenden Architekten. Nachdem schon im Juli 1500 der Vertrag abgeschlossen worden war, wird im Mai 1501 die Arbeit thatsächlich begonnen und ist im Juni 1503 in ihrem architektonischen Theile innen und aussen vollendet. Betreffs der decorativen und bildnerischen Ausschmückung des Innern werden nun vom 28. April 1504 bis 20. März 1510 in acht verschiedenen Documenten mit „Zambattista de bregnoni

(auch brioni kommt als sein Name vor) taiapria da Veniesia“ Vereinbarungen getroffen über die Verkleidung der Innenwände mit kostbarem Marmor, die Herstellung des Fussbodens, der Treppenstufen, sowie über die Lieferung folgender Figuren: eines Auferstandenen, der Apostel Petrus und Paulus, und zweier Engel, endlich über die Ausführung des Altars. Die Zahlungen werden, mit Ausnahme des von Zambattista bei Gelegenheit des ersten Auftrages (18. April 1504) empfangenen Drangeldes, alle von seinem Bruder „Lorenzo di brioni taiapiera“ behoben und quittirt. Dieser erhält ausserdem am 13. März 1511 den Auftrag, die Medaillons mit den vier Evangelisten und ihre Symbole unter den ersteren zu meisseln, welche die Pendantifs der Kuppel zu schmücken bestimmt waren (er liefert sie am 4. April 1512 ab) und fertigt 1514 — als letzte das Werk betreffende Leistung — die Steinhauerarbeit für das lange Vestibül, das zur Kapelle führt. — Dass wir in den beiden Meistern die letzten Sprösslinge der bekannten Künstlerfamilie aus Osteno am Luganersee vor uns haben, die durch einige in Venedig ausgeführte und z. Th. noch vorhandene Sculpturwerke sich einen Namen gemacht hatten, leidet keinen Zweifel. Nach obigem vertheilen sich die Arbeiten in der Capp. del Sacramento in der Art zwischen sie, dass Gianbattista als Schöpfer der oben genannten Decoration der Innenwände, ausserdem aber auch der Christusstatue (sie befindet sich heute im Vestibul der Capp. dell' Annunziata rechts vom Chor) anzusehen ist (sie wird ihm in einer der Urkunden vom Jahre 1507 ausdrücklich zugeschrieben); Lorenzo aber gehören die vom Altar heute nur allein noch übrigen vier Tafeln mit betenden Engeln in Relief (1510, ebenfalls an den Wänden des Vestibuls der Verkündigungskapelle eingemauert), die vier Evangelistenmedaillons in den Kuppelzwickeln (1512) und die Gestalten der St. Petrus und Paulus an den Wänden der Sacramentskapelle an (1514), während die ebendort befindlichen zwei Engel geringere Arbeiten von Schülerhand zu sein scheinen. Ein stilistischer Vergleich dieser Werke mit Lorenzo's authentischen Sculpturen in Venedig bekräftigt diese Zutheilung. — Auch noch über einen andern wenig bekannten Bildhauer bringen uns die in Rede stehenden urkundlichen Aufzeichnungen des Domarchivs eine interessante Mittheilung. Am 6. Juni 1512 erhält „Simone Biancho citadin de Vienesia sculptor“ und sein Genosse „M°· Martin dal vedello“ (?) den Auftrag zur Anfertigung von vier Relieftafeln mit die Einsetzung des eucharistischen Opfers vorausdeutenden Scenen aus dem alten Testamente (Mannalese, Opfer Melchisedek's u. s. f.), welche die Wände der Sacramentskapelle schmücken sollten. Die Ausführung des Werkes unterblieb aus unbekannten Ursachen; der Meister, dem sie übertragen war, ist aber jener Bildhauer florentinischer Abstammung, den Vasari (III, 651) kurz erwähnt und als dessen einzige Arbeiten bisher nur einige die Antike imitirenden Büsten (im Louvre und im Schloss zu Compiègne) nachgewiesen werden konnten, da sie in griechischen Lettern seine Namensbezeichnung: Simon Leukos Venetos Epoiei tragen (vgl. Buletin de la Societé des Antiquaires

de France 1884 p. 246 und Kunstchronik 1885 S. 174). In der That berichtet Vasari, dass solche von ihm gefertigte Büsten von venetianischen Händlern nach Frankreich ausgeführt wurden. Zwei andre (heute nicht mehr vorhandene) Sculpturen Simone's erwähnt der Anonimo Morelliano (edit. 1884 S. 156 u. 162). — Wahrscheinlich ein Verwandter (vielleicht Sohn) Simone's ist jener „Giacomo da Venezia", der sich an einem Thür-Capitäl der Capp. della Concezione in S. Mercuriale zu Forlì als Schöpfer ihrer reichen Balustradenabschrankung nennt (O. IA. CIT. VENET. — MDXXXVI), und dessen Geschlechtsname Bianchi erst jüngst aufgedeckt wurde (s. L'Arte II, 227). *C. v. F.*

Die **Grabplatte Perino's de Cameri in Volpedo** (10 Kilometer östlich von Tortona gelegen) bildet Gegenstand einer Studie Diego's Sant Ambrogio in der Lega lombarda vom 4. und 5. Februar 1900. Sie ist heute am Fuss der Treppe des Pal. comunale im genannten Flecken in die Wand eingemauert, war aber ursprünglich sehr wahrscheinlich über dem Eingangsthor des alten, seit langem demolirten Feudalschlosses der Cameri angebracht. Von bedeutenden Maassen (1,50 auf 2 Meter) und in Marmor von Gandolia, den Brüchen der Opera des Mailänder Domes ausgeführt, zeigt sie die kniende, in das prächtige Zeitcostüm eines Kriegsmanns gekleidete Gestalt Perino's, der mit beiden emporgehobenen Armen der vor ihm sitzenden, das Christkind im Schoosse haltenden Madonna das Modell eines doppelgethürmten, zinnengekrönten Kastells darreicht. Eine lange, aus 18 lateinischen Hexametern bestehende Inschrift, unter der bildlichen Scene angebracht, klärt uns darüber auf, dass wir in letzterer den Act der Schenkung des Castells von Volpedo an die Fabbriceria des Mailänder Domes (der der Madonna geweiht ist) vor uns haben, den der 1426 verstorbene Perino, einer der Hauptleute Filippo Maria Visconti's und sein Statthalter „in partibus ultra Padum" vornahm. Der Vergleich mit der Statue Martin V. im Dom zu Mailand von Jacopo da Tradate (1421) bestimmt den Verfasser, in ihm auch den Schöpfer der Grabplatte von Volpedo zu sehen. Bekräftigt wird diese stilkritische Attribution durch die Entstehungszeit des Werkes, dadurch dass, wie die Inschrift besagt, es von der Domfabbriceria gestiftet wurde und dass Jacopo, der bis zu seinem Tode ununterbrochen in Diensten der letzteren stand, die berufenste Kraft war, um ihrer — wie wieder die Inschrift bekundet — nicht geringen Dankbarkeit gegen den grossmüthigen Donator künstlerisch würdigsten Ausdruck zu verleihen. *C. v. F.*

Erklärung.

Prof. A. Schmarsow's abermalige wortreiche Erörterung der Arsmoriendi-Frage (Heft 2 dieses Jahrgangs) hat die Leser des Repertoriums sicherlich so durchaus befriedigt, dass ein weiteres sachliches Eingehen auf dieselbe überflüssig ist. Der Unterzeichnete insbesondere würde sich schon nach dem Rechtsgrundsatze „ne bis in idem“ jeder weiteren Discussion überhoben erachten.

Unhöflich aber wäre es von mir, dem Jüngeren, eine an meine persönliche Adresse gerichtete Aufmerksamkeit, wie sie der Ausdruck „gänzlich unmotivirte Arroganz“ (p. 127 Anm.) enthält, zu ignoriren. — Arroganz erscheint mir an sich stets unmotivirt, wenn man nicht eine pathologische Entschuldigung als Grund gelten lassen will. Die persönlich zugespitzte Einleitung meiner „Antikritik“ (Z. f. Bücherfreunde III. 225), die ich wegen ihrer Folgen aufs lebhafteste bedaure, war aber klar als Parodie auf den Ton Schmarsow's bezeichnet, und es hätte nur einer schwachen Dosis „klärender Selbstironie“ bedurft, um die Aufmerksamkeit des Angegriffenen von diesem Echo seiner eigenen Tonart auf meine sachlichen Einwände abzullenken, deren Widerlegung — falls sie gelungen — mich weit eher bekehrt haben würde, als eine bei wissenschaftlichen Streitfragen wenig übliche Art der — Abweisung.

Im übrigen möchte ich mir Schmarsow's Worte aneignen, die für die Folge mich wenigstens zum Schweigen verbinden: „des wohlfeilen Geschwätzes ist übergenug!“

Berlin, den 11. 6. 1900. *Ludwig Kaemmerer.*

In eigener Sache.

Aus der Entgegnung August Schmarsow's im 2. Heft des Repertorium (p. 123—142) ersehe ich mit Bedauern, dass ich ihn mit meinem Nachweis der Priorität der gestochenen Ars moriendi des Meisters E S vor der xylographischen Copie des bekannten Blockbuches nur erzürnt, nicht aber überzeugt habe. Das lag ganz und garnicht in meiner Absicht, und ich bedauere aufrichtig, die Empfindlichkeit eines Gelehrten, dessen Verdienste auf anderem Gebiet mir wohl bekannt waren, in solchem Grade geweckt zu haben, wie sie sich in seinem, mit persönlichen Invectiven gegen Thode, Kaemmerer und mich reich gespickten Artikel äussert. Zu meiner Entschuldigung kann ich nur den erklärlichen Eifer geltend machen, der wohl jeden ernsthaft vorwärts Strebenden überkommt, wenn ihm die in langjähriger, ehrlicher Arbeit mühsam erworbenen Resultate seiner Forschung von einem unzureichend orientirten Anderen leichtfertig in Frage gestellt werden. — „Homo sum", — und ich hätte sehen mögen, ob nicht Schmarsow auch die Galle in's Blut getreten wäre, wenn ich mich in ähnlicher Weise etwa über Melozzo da Forli geäussert haben würde, von dem ich gewiss ebensoviel verstehe, wie er vom Meister E S.

Aber Alles, was mir mein verehrter Gegner in seinem ungerechten Zorn vorwirft: „„Enge des Horizontes, Zugehörigkeit zum geschlossenen Ring der Museumsbeamten oder zum engsten Kreise der Stecherzunft, den Versuch, meinen Lesern etwas vorzuspiegeln, lächerliche Gedankenlosigkeit, Aerger über gestörte Infallibilität, Augen, die eine E S-Brille tragen"", — auch die geschmackvollen Namen, die er mir beilegt: „Typenvergleicher", „kabinetsmässig geübter Kenner", „Specialist des Meisters E S", „Scheuklappenträger" oder „Geh. Kabinetsrath" — lassen mich vollkommen kühl, so lange Schmarsow nicht den wissenschaftlichen Kern meiner Ausführungen durch Vorbringung schwerwiegender Gegengründe antastet oder meinen Prioritätsbeweis widerlegt. Davon ist aber in seiner Encyklika vom 18. Februar 1900 nicht die Rede, ja er unternimmt nicht einmal den Versuch, meine Beweisführung zu entkräften. Dass er die Authenticität der einen von den zwei p. 460—461 des vorigen Jahrgangs abgebildeten Verkündigungen des Meisters E S in Frage stellen möchte, wie er schüchtern andeutet, ohne aber klar zu sagen: welche, kann ich

doch unmöglich als ernsthaften Gegengrund gelten lassen. Und wenn er p. 133 seiue alte Behauptung aufrecht erhält, dass der erläuternde Text der Ars moriendi erst spätere Zuthat sei, obwohl ich ihm nachgewiesen, dass er bei all' den Hunderten von erhaltenen Ausgaben in Schrift oder Druck gleicherweise vorliegt, wenn er feierlich erklärt, es mache auf ihn keinen Eindruck, wenn noch so viel unanfechtbare Autoritäten für Geschichte der graphischen Kunst versichern, dass keine andere Form des Blockbuches als diese vorhanden sei, so beweist er eben nur, dass Fragen solcher Art mit ihm nicht zu discutiren sind, und dass er zu jener Gattung von Menschen gehört, die, wie der Dichter sagt, „beständig zurück nur kommen auf ihr erstes Wort, — — — — —".

Jedenfalls fühle ich mich nicht berufen, die für mich erledigte Ars moriendi-Frage zum dritten Male aufzunehmen, so lange sich nicht ein Gegner findet, der sie mit sachlichen Gründen rein sachlich — und auch mit ein wenig Sachkenntniss zum Austrag zu bringen gedenkt.

Max Lehrs.

Die ältesten Psalterillustrationen.

Von **Adolph Goldschmidt**.

In der Capitelbibliothek in Verona befindet sich unter den frühen Handschriften, auf deren Studium ich durch meinen Freund Ludwig Traube hingewiesen wurde, eine der ältesten Psalterhandschriften als Codex I. Sie enthält einige Federzeichnungen, die zwar roh und ungeschickt, doch wegen ihres hohen Alters und ihrer Beziehung zum Psalmentext Interesse verdienen, denen aber, soweit ich verfolgen kann, in der Literatur noch keine Erwähnung zu Theil geworden ist.

Die 405 Blätter dieses Manuscriptes (27 cm hoch, 20 cm breit) sind mit grosser schöner Unciale sauber und accurat beschrieben. Einander gegenüber stehen auf der linken Seite, also verso, der griechische, auf der rechten der lateinische Text und zwar auch der griechische mit lateinischen Buchstaben geschrieben. Man hat die Entstehung nach dem Charakter der Schrift in das V. bis VII. Jahrhundert gesetzt. Der lateinische Text folgt der alten Itala-Version. Er ist vollständig herausgegeben von Bianchini.[1])

Ausser der ursprünglichen Niederschrift bemerkt man, abgesehen von späteren Correcturen, noch zwei verschiedene Hände: die eine hat bei einigen Psalmen und dem Canticum Jonae Federzeichnungen hinzugefügt, meist am Rande, zuweilen auch in Zwischenräumen des Textes, die aber nicht zum Zweck der Illustration offen gelassen waren, sondern

---

[1]) Gius. Bianchini, Vindiciae Canonicarum Scripturarum, Romae 1740 und derselbe in Anastasii Bibliothecarii de Vitis Rom. Pont. Vol. IV, Prolegomena pag. LXXXV. — Bianchini setzt die Handschrift „vor das siebente Jahrhundert" Tischendorf, Vetus Test. graece juxta LXX ed. VI E. Nestle I. Prolegomena pag. XLIV in das V.—VI. Jahrh. Ludwig Traube, nach mündlicher Mittheilung, schreibt sie dem VI.—VII. Jahrh. zu.

Facsimile der Handschrift bei Maffei, Istoria teologica tab. I. 1, G. Bianchini, Evangeliarium quadruplex vol. I pag. DXXXII tab. 2, im Nouveau traité de diplomatique III pl. XLII (1), Westwood, Palaeographia sacra pictoria pl. X, am besten im Atlante palaeographico-artistico compilato sui mss. esposti in Torina 1898. publ. della R. Deputazione di Storia Patria della Lombardia 1899 Tav. I, wo die Handschrift dem VI. Jahrhundert zuertheilt wird.

sich bildeten, indem man die Parallelität des zuweilen verschieden langen griechischen und lateinischen Textes aufrecht erhalten wollte. Gewöhnlich befinden sich die Illustrationen auf der lateinischen Seite, einige Male auch auf der griechischen. Die bräunliche Tinte, mit der dieselben gezeichnet sind, weicht in der Farbe nicht wesentlich von der der Hauptschrift ab, doch wirkt sie kreidig und scheint auf nicht recht annehmenden fettigen Grund aufgetragen, was auf einen schon längeren Gebrauch des Manuscripts vor den Zeichnungen deutet. Auch aus dem Charakter der Zeichnungen geht deutlich hervor, dass sie nicht zum ursprünglichen Plan der Handschrift gehören; das unregelmässige sporadische Hinsetzen von flüchtigen und rohen Figuren an leere Stellen (wobei ein Princip der Auswahl nicht ersichtlich ist), steht in krassem Gegensatz zu der abgemessenen sorgfältigen, man kann sagen festlichen Haltung der ganzen Handschrift. Ein gleichzeitiger Illustrator, ganz abgesehen von dem Schreiber selbst, hätte auch wohl zu viel Pietät vor der Arbeit gehabt, als dass er mit seinen barbarischen Federzügen sorglos in die Schrift hineingefahren wäre, wie das z. B. bei der Figur des Johannes geschehen ist, oder dass er an anderen Stellen Anfänge einer Zeichnung nur hingekritzelt und sie dann im Stich gelassen hätte. Viel jünger aber können diese Zeichnungen auch nicht sein, denn zwei derselben besitzen eine Ueberschrift, deren Tinte identisch ist mit der der Zeichnungen selbst und deren Charakter, Halbunciale und Cursive, nach dem Urtheil Traube's auf das VII.—VIII. Jahrhundert weist. Auch der Stil der Zeichnungen widerspricht dem nicht.

Eine zweite Hand, ebenfalls dem Schriftcharakter nach dem VII bis VIII. Jahrhundert angehörig, hat sich mit einer ganz anderen blauschwarzen Tinte an zwei Stellen bemerklich gemacht. Sie hat am Schluss des Canticum Habakuk (fol. 346^{v}) auf der griechischen Seite hingeschrieben: „Explikit kantikum ione“, also an falscher Stelle, was auf ein geringeres Verständniss des Textes hinweist, als es der Illustrator besass, der zum Canticum Jonae am richtigen Platze eine Zeichnung anbrachte. Derselbe Schreiber hat ferner oben in der Mitte des Randes von fol. 305 eine Bemerkung hingeschrieben, deren obere Buchstabenhälfte leider abgeschnitten ist. Es kann dies sehr wohl eine Besitzerangabe sein, wie sie sich zuweilen an entsprechender Stelle findet. Sie beginnt mit dem ornamentirten Buchstaben Є, und das erste Wort scheint „Ego“ gelautet zu haben, es folgen dann schwer zu deutende Reste, den Schluss aber bildete, wie mir Traube ergänzte, mit grösster Wahrscheinlichkeit der Name „Vitalis“. Dies lenkt unsere Gedanken nach Ravenna, wo im VI. Jahrhundert die Hauptkirche des heiligen Vitalis entstand und wo gerade für jene Zeit eine so sorgfältige und bedeutende Handschrift am Platze und wo auch die Parallelität des griechischen und lateinischen Textes nur natürlich erscheint. Doch das ist zunächst eine blosse Vermuthung, ebenso wie auch die Fragen offen bleiben, ob der Psalter in Ravenna geschrieben und ob dort die Zeichnungen angefertigt wurden; nur das scheint nach dem Charakter der Schrift gewiss, dass Entstehung, Illustrirung und

etwaige Besitzangabe nicht über zwei Jahrhunderte auseinanderrücken können.

Die Illustrationen sind nun folgende: fol. 130^{r} *Ps. 53* (lateinische Seite, äusserer Rand, neben Vers 6—8). Figur des Evangelisten Johannes als Adler in Vorderansicht mit ausgebreiteten Flügeln, mit nach links gewandtem Kopf und menschlichen Füssen. Ueber seinem Kopf steht in Halbunciale geschrieben „**JOANNES**“ (Fig. 1).



Fig. 1. Ps. 53.

Die Zeichnung des Körpers lässt es als möglich erscheinen, dass die Figur nach einem unverstandenen Vorbild gemacht ist, welches ausser dem seitlichen Flügelpaar noch ein vorne herabgeklapptes besessen hat und also einem Typus entsprach, den Oskar Wulff als Evangelistencherub bezeichnet und dessen Entstehung er in den altchristlichen Orient verlegt. [2])

Die Beziehung zum Text ist schwer zu bestimmen; die Verse, neben denen das Bild sich befindet, beginnen: „Ecce enim, Deus adjuvat me et

[2]) Oskar Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim, Altenburg 1894, S. 49.

Dominus susceptor est animae meae . . ." Augustinus citirt in seinem Psalmencommentar bei der Besprechung der Ueberschrift dieses Psalmes[3]): „Verbum domini autem manet in aeternum". Möglicherweise dient also auch hier der Evangelist Johannes zum Hinweis auf das Verbum domini.

Fol. 141r *Ps. 58* (lateinische Seite, äusserer Rand, neben V. 4). Antilope auf einen Baum zueilend. Der Vers, neben dem die Zeichnung angebracht ist, lautet in der Italaversion „quia ecce venati sunt animam meam" abweichend vom Vulgatatext „quia ceperunt animam meam".



Fig. 2. Ps. 58.

Die gejagte Seele wird hier wie so häufig später in Gestalt des Jagdwildes dargestellt, meist wählte man den Hirsch im Anschluss an Psalm 41 v. 2 „Quemadmodum desiderat cervus"; an seine Stelle tritt hier die orientalische Antilope (Fig. 2). Der Gegenstand im Maule scheint nicht die heraushängende lechzende Zunge zu bedeuten, wie wir sie bei ähnlichen Darstellungen finden, sondern ein vom Baum gepflücktes Blatt.

Fol. 144r *Ps. 59* (lateinische Seite, äusserer Rand, neben der Ueberschrift). Ein brüllender nach links schreitender Löwe (Fig. 3). Offenbar der Löwe Juda (Gen. IL. 9 und Apocal. V. 5) in Bezug auf Vers 9 dieses Psalmes „Juda rex meus".

Fol. 146r *Ps. 60* (lateinische Seite, äusserer Rand, neben dem An-

[3]) Enarrationes in Psalmos bei Migne, Patrologia latina Vol. XXXVI, S. 620.

fang). Menschliche Halbfigur mit langem, an den Seiten herabhängendem Lockenhaar, auf dem Kopf ein Kreuz oder vierstrahliger Stern (Fig. 4). Die



Fig. 3. Ps. 59.

Brustfläche ist durch grätenförmig angeordnete Striche ausgefüllt wie die Brust des Adlers des Johannes und der Hinterschenkel der Antilope und unten durch einen kalligraphischen Schnörkel abgeschnitten, die Armansätze haben die Gestalt von Fischen. Die Bedeutung dieser Figur wird erst klar nach Betrachtung der späteren zum 91. Psalm.



Fig. 4. Ps. 60.

Fol. 152^{v} *Ps. 64* (griechische Seite, quer zwischen dem Text nach der Ueberschrift). Von links nach rechts ein Weinstock, ein Pfau, eine Dattelpalme und ein Oelbaum (Fig. 5). Es sind dies die Zeichen der Fruchtbarkeit der gesegneten Erde, die in Vers 10 ff. geschildert wird und die auch der Utrechtpsalter in die Illustration dieses Psalmes hineingezogen hat.

Fol. 207^{r} *Ps. 77* (lateinische Seite, äusserer Rand, neben Vers 67—69). Eine Palme, vielleicht als Zeichen des v. 68 erwähnten „mons Sion, quem dilexit“, da die Palme auch sonst zur Charakterisirung des himmlischen Zion gebraucht wird.

Fol. 241v *Ps. 91* (griechische Seite, äusserer Rand, neben dem Anfang). Menschliche Halbfigur wie auf fol. 146 mit langem zur Seite herabfallendem Lockenhaar (Fig. 6). Einer Kopfbekrönung gleich entspriessen



Fig. 5. Ps. 64.

ihrem Scheitel kleine Zweige mit Blättern. Der Oberkörper ist hier noch deutlicher als auf fol. 146 (Fig. 4) in kalligraphischen Schnörkeln behandelt, an die Stelle der Schultern und Oberarme treten wieder fischähnliche Gebilde. Diese Darstellung zeigt uns am deutlichsten, dass wir es nicht mit willkürlichen Zeichenproben zu thun haben, sondern dass die Absicht der Psalmillustration vorlag. Die Figur gehört zum Vers 13 „Justus ut palma florebit". Diese Stelle hat die Psalterillustratoren auch sonst gereizt. In den Randbildern byzantinischer Psalterien findet sich bei demselben Verse die Gestalt eines Heiligen, dem eine Palme aus dem Haupte wächst (Berlin, Kupferst. Cab. Hamilton-Psalter fol. 171v), und auch auf bestimmte Vertreter der Gerechten wie den seelentragenden Abraham im Paradiese wird dies Psalmenbild des Erblühens oder Auswachsens in eine Pflanze später übertragen wie im Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen[4]). Hier im Veroneser Codex haben wir nun das früheste Beispiel dieses Bildes und zugleich das unpersönlichste. Weder eine bestimmte Klasse von Menschen, wie die Heiligen, noch eine biblische Figur ist ausgewählt, sondern eine abstracte Angabe des menschlichen Wesens oder der menschlichen Seele



Fig. 6. Ps. 91.

[4]) Vergl. Arthur Haseloff, Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts S. 187. — Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter S. 64. — Verwandte Beispiele bei Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Bd. I, S. 42.

durch ein bartloses Gesicht mit langen Haaren, zu dem der geschlechtslose Körper sich fast nur ornamental gesellt. Es ist ein reines Symbol, auf das auch die in der altchristlichen Kunst so beliebten Fische hinweisen, die hier sicher keiner zufälligen Linienführung zuzuschreiben sind.

Von diesem Bild aber können wir zurückschliessen auf dasjenige zum Ps. 60 (Fig. 4). Auch hier findet sich eine entsprechende Halbfigur. In dem kurzen Psalm ist davon die Rede, wie Gott seine Getreuen lohnt, indem sie ewiglich in seinem Heiligthum wohnen. Wir können also auch hier das Bild einer menschlichen Seele finden, und für diese belohnte Menschenseele ist auch der Stern auf ihrem Haupte bezeichnend, denn in der Apocalypse Cap. II v. 28 ff. steht als Lohn für das Ausharren im Guten: „et dabo illi stellam matutinam“. Augustinus citirt im Commentar zu unserer illustrirten Psalmenstelle: „Tunc justi fulgebunt sicut sol in regno Patris sui (Matth. XIII, 43)“ [5]. Im Utrechtpsalter zeigt die Illustration dieses selben Psalmes geradezu, wie Gott als Lohn einen Kranz und eine Anzahl von Sternen den Gerechten zuertheilt. Und auch im Stuttgarter Psalter [6]) ist der belohnte Gerechte zur Illustration für diesen Psalm ausgewählt, allerdings hier in Gestalt einer thronenden Orantenfigur.

Fol. 358v *Ps. 142* (griechische Seite, innerer Rand, neben Vers 3—5). Schreitender Vogel, ähnlich einem Pfau, nur sehr flüchtig angedeutet und vielleicht aufgegeben zu Gunsten der nächsten Zeichnung zum gleichen Psalm:



Fig. 7. Ps. 142.

Fol. 359v *Ps. 142* (griechische Seite, innerer Rand, neben Vers 7—9). Weinstock (Fig. 7). Da der Weinstock ein Symbol Christi und der christlichen Lehre war, so mag er hier Bezug haben auf Vers 8 „Notam fac mihi viam, in qua ambulem, quia ad te levavi animam meam“.

Fol. 391v *Canticum Abacuc* (griechische Seite, unter dem Titel). Ein Pfau, nur angefangen.

---

[5]) Augustinus a. a. O. S. 728.

[6]) Goldschmidt, Der Albanipsalter S. 10 und 14.

Fol. 392v *Canticum Jonae* (lateinische Seite, innerer Rand, neben dem Schluss). Grosser Fisch (Fig. 8). Da nur dieser Gesang eine fertige Illustration zeigt, und sonst keine Fische selbstständig verwandt sind, so liegt hierin offenbar ein Hinweis auf den Fisch, der den Jonas verschlungen hat. Für die gleichzeitige Cursivüberschrift tig . . . (?) kann ich keine Erklärung finden. Die Formen des Fisches beweisen zur Genüge, dass auch die Bildungen an den beiden Halbfiguren zu Ps. 60 und 91 Fische darstellen sollen und keine blossen Schnörkel sind.



Fig. 8. Canticum Jonae.

Der Stil der Illustrationen stimmt mit den Indicien der Handschrift. Die rohe Art weist nicht nur auf einen schlechten Zeichner, sondern auch auf eine decadente Zeit, da in einer besseren die gute Handschrift wohl mehr respectirt worden wäre.

Die Weinranken und die kleine Pflanze bei der Antilope sind noch nicht so stark stilisirt, wie es mit Pflanzenmotiven in abendländischen Handschriften des IX. Jahrhunderts geschah, sondern noch naturalistischer, und stimmen darin wie in der abrupten Zeichenweise genau mit den Pflanzenbildungen an Initialen italienischer Manuscripte des VII. bis VIII. Jahrhunderts überein.[7]) Charakteristisch für die gleiche Zeit ist die Ausfüllung leerer Flächen durch Zickzacklinien wie bei dem Fisch des Jonas, Flügeln und Körper des Johannes, oder durch grätenartige Bildungen wie auf der Brust des Johannes, einer Halbfigur und dem Oberschenkel der Antilope.

Die beiden menschlichen Köpfe zeigen, wie man für sie einen reinen Zeichnungsstil noch nicht gefunden hatte, die ausgefüllten Formen des Haares, der Nase und Augen deuten auf den Anschluss an malerisch behandelte Vorbilder.

Die Antilope bei Ps. 58 hat durchaus orientalischen Charakter. Man vergleiche sie nur mit den Darstellungen auf orientalischen Stoffen oder auf arabisirenden Elfenbeinreliefs wie in der Eremitage zu Petersburg und im Museum zu Ravenna. Auch das Zeichenschema der Palme und des Oelbaumes bei Ps. 64 entspricht ganz dem byzantinischen Typus, der sich bis in das spätere Mittelalter erhält und noch deutlich in den sicilianischen Mosaiken des XII. Jahrhunderts auftritt. Der Typus des Evangelistenbildes des Johannes scheint ebenfalls von orientalischen Vorbildern beeinflusst.

[7]) Z. B. Modena, Capitelbibl. Cod. O. I. 12. — Verona, Capitelbibl. Cod. LV. — Wolfenbüttel, Cod. 99 Weiss.

Wie in der Handschrift selbst griechischer Text neben lateinischem steht, so mischen sich auch in den Zeichnungen deutlich orientalisch-byzantinische Eigenthümlichkeiten mit abendländischer Zeichenweise des VII. und VIII. Jahrhunderts. Auch der Stil der Zeichnungen spricht also keineswegs gegen eine ravennatische Entstehung in dieser Zeit, während eine italienische sicher ist.

Die Auffassung der Illustrationen ist die des reinen Symbols im Anschluss an Worte der Psalmen. Zuweilen ist der Zusammenhang sehr locker, in anderen Fällen aber ein enger. Nicht aber wie im Utrechtpsalter und seinen Verwandten oder in einer Reihe byzantinischer Psalterien seit dem IX. Jahrhundert[8]) werden die Gleichnisse der Psalmensprache als wirkliche Vorgänge niedergezeichnet, sondern es wird nur ein einzelnes Object herausgenommen und isolirt als Symbol wiedergegeben. Nicht die Jagd des Wildes, sondern nur die gejagte Seele in dem Bilde des Hirsches oder der Antilope wird gezeichnet, nicht der Fisch, wie er den Jonas verschlingt oder ausspeit, sondern der Fisch allein, nicht eine bestimmte Persönlichkeit ist es, die als Bild des Gerechten erblüht, sondern die abstracte Seele, der dies zutheil wird und die den Stern als Krone trägt. Nicht wie im Utrechtpsalter wird beim 64. Psalm die Erdscheibe gebildet, auf der Wein gepflanzt ist und Lämmer weiden, sondern Weinstock, Dattelpalme, Oelbaum und Pfau werden als losgelöste Symbole der Fruchtbarkeit der Erde und des paradiesischen Daseins einfach neben einander gestellt.

Haben wir hier eine ältere Form der Psalmenillustration, als sie uns durch die byzantinischen Psalterien und den Utrechtpsalter überliefert ist und hat sich diese aus ihr entwickelt oder haben wir nur eine Verkürzung und Reduction derselben? Soweit wir nach dem Datum der erhaltenen Denkmäler urtheilen, geht die Illustration des Veroneser Psalters den byzantinischen und dem Utrechtpsalter voran. Auch schliessen sich die Zeichnungen in Verona eng an die altchristliche Kunst an, die so stark mit Einzelsymbolen arbeitete. Man würde einer solchen Zeitordnung entsprechend nun auch ohne Weiteres die Entwickelung sich denken, wenn nicht andererseits die Bilder des Utrechtpsalters so starke antike Elemente enthielten, dass dort eine noch ältere Vorlage zu Grunde gelegen haben könnte. Tikkanen ist in seinem soeben erschienenen dritten Heft über die Psalterillustrationen des Mittelalters zu dem Resultat gekommen, den Utrechtpsalter als eine ziemlich selbstständige Redaction der karolingischen Kunst anzusehen. Kann ich dieser Ansicht nun auch noch nicht beistimmen, so weist allerdings Tikkanen auf eine ganze Reihe von Dingen im Utrechtpsalter hin, die bei einer altchristlichen Vorlage unmöglich sind, und die ein Vorbild zeitlich weiter herabrücken würden. Damit würde es dann in Einklang zu bringen sein, dass wir in den Veroneser Zeichnungen noch eine frühere Entwickelungsstufe der symbolischen Wortillustrationen vor uns haben.

[8]) Tikkanen, a. a. O. Bd. I, S. 28 ff. — Goldschmidt, Albanipsalter S. 10 ff.

Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei.

Von **Pietro Paoletti** und **Gustav Ludwig.**

Die Gemälde und Mosaiken Lazzaro Bastiani's und seiner Werkstatt.

Crowe und Cavalcaselle haben von der, in der Kirche S. Antonino in Venedig befindlichen, bezeichneten Pietà des Lazzaro Bastiani ausgehend, diesen Künstler von der paduanischen Schule abzuleiten versucht, ja sie sprechen sogar von einer vermuthlichen Uebersiedelung desselben von Padua nach Venedig.

Von Gentile und Giovanni Bellini wissen wir sicher, dass sie von Padua, wo sie ihre Thätigkeit begannen, nach Venedig übersiedelten. Die ältesten von Gentile noch erhaltenen Gemälde in Venedig, die Orgelthüren von S. Marco, tragen das Datum 1464; Crowe und Cavalcaselle schätzten, dass das älteste Bild Giovanni's überhaupt das Datum 1456 getragen haben möchte; der Einfluss Mantegna's auf die frühen Bilder Giovanni's ist unverkennbar. Anders ist es jedoch mit der Pietà des Lazzaro in S. Antonino, bei der weder die Gesammt-Composition, noch die Behanddes Hintergrundes, noch Einzelheiten in den Formen in zwingender Weise auf die paduanische Schule hindeuten.

Da Crowe und Cavalcaselle nicht wussten, dass Lazzaro schon 15 Jahre vor dem Beginn der Thätigkeit der jüngeren Bellini in Venedig als Maler ansässig war, so nahmen sie für ihn einen ähnlichen Entwickelungsgang an. Auf Grund der archivalischen Resultate ist diese Annahme aber nicht mehr zulässig und muss man versuchen, die Kunst des Bastiani von anderen Quellen abzuleiten.

Bei der unter dem napoleonischen Regime erfolgten Aufhebung der Klöster im Gebiet der alten Republik befand sich in denselben eine grosse Anzahl Bilder aus dem ersten und zweiten Drittel des Quattrocento vor, die, da sie in den Clausuren, also dem Publicum nicht zugänglichen Orten, befindlich gewesen waren, von den Guiden und Kunstschriftstellern nicht aufgezählt wurden. Ein grosser Theil dieser wohl meist minderwerthigen Bilder wurde versteigert oder vernichtet, ein anderer Theil ge-

langte in die Depots und wurden diese Sachen dann unter der Bezeichnung „Trecentista“ oder „antico Veneto“ in den Katalogen aufgeführt. So gelangte schliesslich ein Rest dieser Bilder nach Wien in die K. und K. Akademie der Künste, ein anderer Rest in das Museo Correr in Venedig, in welcher Galerie man nun diese schwachen Werke noch am besten studiren kann. Dem Stil nach sind sie weder muranesisch noch paduanisch, sondern repräsentiren vermuthlich eben den eigentlichen Stil der kleineren Meister der Stadt Venedig, wie er sich, von Jacobello del Fiore und Giambono herstammend, weiter entwickelte. Von den Muranesen, mit denen sie eine allgemeine Aehnlichkeit haben, unterscheiden sie sich durch geringere Sicherheit und Schärfe in der Zeichnung und mangelhaften Reiz in der Färbung. In der Akademie zu Wien sieht man unter No. 55 und No. 60 „florentiner Schule“ zwei grosse auf Goldgrund gemalte Bilder dieser Richtung, Christus und das Kanaanitische Weib und Christus und die Samariterin am Brunnen darstellend; in den alten Katalogen werden sie merkwürdiger Weise durch eine grobe Verwechselung dem Bartolomeo Scaligero, einem Schüler des Alessandro Varotari zugeschrieben, der in der That ebenfalls dieselben Sujets in der Kirche Corpus Domini gemalt hatte. Zwei andere Bilder dieser Art, ebenfalls aus Corpus Domini, befinden sich jetzt im Museo Correr Sala II No. 23 S. Girolamo und No. 20 einen hl. Bischof darstellend. So dürften ungefähr Lazzaro und seine venezianische Zeitgenossen in dem mittleren Drittel des XV. Jahrhunderts gemalt haben.

Von den grösseren Gemälden des wichtigsten Meisters des mittleren Drittels des XV. Jahrhunderts, Jacobo Bellini, hat sich leider fast garnichts erhalten. Giulio Cantalamessa kommt in seiner bemerkenswerthen Abhandlung über diesen Meister, die in dem Ateneo Veneto, Jahrgang 1898, abgedruckt ist, auf Grund der zwei Bände der uns erhalten gebliebenen Zeichnungen, zu der Ueberzeugung, dass Jacobo als der eigentliche Vater der modernen venezianischen Malerei anzusehen ist, da sich die mannigfachen characteristischen Eigenthümlichkeiten der Nachfolger bei ihm schon im Keim vorgebildet finden. Die kleinen zwei erhaltenen Madonnenbildchen lassen schon der Natur ihrer Darstellung halber nicht viel Raum zu Deductionen. Jacobo's Werke aber, die sich einst in der Scuola di S. Marco befanden, sind durch Brand zerstört. Anders steht es aber mit dem von Ridolfi beschriebenen Cyclus, der sich in der Scuola di S. Giovanni Evangelista befand und der nicht durch Brand zu Grunde ging, sondern aus der Scuola entfernt wurde, um den Bildern der Manieristen des XVII. Jahrhunderts Platz zu machen, die noch heute dort zu sehen sind. Die Familie des Malers Natale Schiavon behauptete, noch acht Bilder dieser Suite besessen zu haben, heute sind nur noch zwei derselben im Besitz des Advokaten Canella in Venedig nachweisbar. Diese Bilder sind durch Restauration natürlich sehr entstellt und möchte es daher nicht angezeigt sein, die Frage, ob es sich um die Originale des Jacobo handelt oder nicht, wirklich freimüthig zu bejahen, die Möglich-

keit aber, dass es so sei, kann jedenfalls nicht rundweg abgeläugnet werden. Das eine dieser Bilder stellt die Anbetung der Könige dar, das andere die Vermählung Mariae. Sie sind in dünner Tempera auf Leinwand gemalt, schlichter und edler Composition, so dass ein gewisser monumentaler Character erreicht wird. Die Faltenbildung ist einfach leicht fliessend, frei von jeder Knitterung. Grosse coloristische Wirkung wird nicht erstrebt, im Allgemeinen ist die Färbung etwas dumpf.

Mit diesen Bildern nun hat das beste und bei den Alten berühmteste Bild des Lazzaro Bastiani entschieden grosse Verwandtschaft, es ist das der Sta. Veneranda in Gloria, welches sich früher in der Kirche Corpus Domini in Venedig befand und jetzt in der Academie zu Wien aufbewahrt wird. Wir möchten daher in Ermangelung von jeglichen sicheren anderen Anhaltspunkten die Kunst des Lazzaro vermuthungsweise von Jacobo Bellini ableiten.

Die über drei Meter hohe Tafel zeigt in der Mitte, auf hohem Thron sitzend, die heilige Veneranda, umgeben von acht heiligen Frauen, zu den Füssen des Thrones zwei stehende, musicirende Engel; um seine Bravour in der Perspective zu zeigen, hat der Künstler einen an den Thron angelehnten Malstock in starker Verkürzung dargestellt. Das Bild ist nicht datirt, sondern trägt bloss die Bezeichnung „Lazarus Bastianus pincxit.“ Im Colorit ist das in Tempera ausgeführte Gemälde wenig ansprechend, ein dunkles Blau, ein unreines Roth, überhaupt neutrale Töne herrschen vor. Die Ornamente der Architectur sind in einem, wenn auch noch nicht hochentwickelten, so doch entschiedenen Frührenaissance-Geschmack ausgeführt, desshalb darf man es nicht zu früh ansetzen. Im Jahre 1460 erhielt, wie wir gesehen haben, Lazzaro von den Procuratoren von S. Marco den ehrenvollen Auftrag, eine Pala für S. Samuele zu malen. Der Chronologie nach ist es am wahrscheinlichsten, dass Lazzaro um diese Zeit, in dem Decennium 1460—1470 in der Blüthe seines Lebens und in seiner künstlerischen Vollkraft stand, deshalb möchten wir auch die heilige Veneranda, sein vollkommenstes Werk, in diese Epoche setzen und ungefähr um 1470 datiren.

Während des nächsten Decenniums schuf er vermuthlich, wie sich aus der Thatsache seines Eintrittes in die Scuola ableiten lässt, die (undatirten) zwei Darstellungen aus dem Leben des heiligen Hieronymus, ehemals in der Scuola di S. Gerolamo, jetzt im Hofmuseum in Wien.

Crowe und Cavalcaselle, sonst so gut unterrichtet, verwechseln diese Scuola, die sich bei der Kirche San Gerolamo in dem Sestier Canareggio befand, mit der Scuola di S. Gerolamo bei S. Fantin, Sestier S. Marco und haben diese Bilder nicht gesehen. Einige Mal wurden, wie wir sehen werden, Werke Lazzaro's seinem berühmter gewordenen Schüler Carpaccio zugeschrieben, so auch diese zwei Bilder.

Es fehlen die eleganten Formen des Carpaccio, ebenso dessen Farbenpracht, im Gegentheil dumpfe neutrale Farben herrschen vor, und die schwerfälligen Gestalten sind ohne die leichte Beweglichkeit des jüngeren



Meisters. Der Faltenwurf ist wie bei Lazzaro gewöhnlich dürftig, die Architektur und das Bestreben, dieselbe in Seitenaussicht mit perspectivischer Verkürzung darzustellen, sind characteristisch für ihn. Die Landschaften baut er gewöhnlich nach dem Schema auf, dass er im Mittelgrund Wasserflächen anbringt, den Hintergrund bilden Höhenzüge, zahlreiche kleine Pappelbäumchen, so characteristisch für venezianische Landschaften,

beleben den Hintergrund. Lazzaro bildet diese Bäumchen unbeholfen, cylinderförmig, ähnlich den Nürnberger Spielsachen. Ein beliebtes Motiv von ihm ist es auch, vor oder jenseits der Wasserfläche zwei Personen im Gespräch darzustellen. Wenn es die Darstellung erlaubt, so bringt er auch gern einen in der Art eines Flederwisches geformten Palmbaum an, sonst bildet er grössere Bäume mehr so, wie man sie auf Basreliefs sieht, candelaberartig ohne Rundung und schwach belaubt.

Das nächste Bild von ihm, bei dem sich aus der Darstellung das Datum ergiebt, ist das Votivbild des Dogen Giovanni Mocenigo in der National Gallery in London, auf dem dieser, vor dem Thron der Madonna knieend, um das Aufhören der Pest bittet. Das Bild muss also 1478 oder 1479 gemalt worden sein, da um diese Zeit unter der Regierung dieses Dogen eine heftige Epidemie in Venedig wüthete. Das Bild wird immer noch dem Carpaccio zugeschrieben, obgleich man nicht die geringste Stilverwandtschaft mit ihm entdecken kann. Der Grund ist wohl der, dass das Bild lange Zeit eine falsche Signatur des Carpaccio und ein falsches Datum trug; beide sind bei einer Reinigung verschwunden, auch die seltenen alten Stiche, die von diesem Bild noch existiren, zeigen weder die Signatur noch das Datum. Es ist dies wieder derselbe Fall wie mit den Bildern der Scuola di San Gerolamo, in das Verhältniss Carpaccio's zu Lazzaro wurde durch Vasari's Angaben eine Confusion gebracht und endlich schreibt man diese Bilder dem berühmter gewordenen Schüler zu. Auch ist es sehr unwahrscheinlich, dass Carpaccio, der im Jahre 1478 noch ein recht junger Bursche gewesen sein muss, von dem Dogen, dem Höchsten im Lande, ein so wichtiger Auftrag zu Theil wird, während wir doch wissen, dass Lazzaro in der That Dogenportraits für den Palazzo Ducale lieferte, Aufträge die nur Künstlern die es schon zu einem gewissen Ansehen gebracht hatten, zu Theil wurden. Die Färbung des Bildes ist wie es gewöhnlich in der mittleren Periode der Fall ist, ohne jeden Reiz, die Faltenbildung schlicht. Die Landschaft ganz so componirt, wie wir sie für ihn characteristisch angegeben. Die Madonna ist, wie bei ihm die Regel — nur zwei Ausnahmen existiren — in Brokat gekleidet. Das Kopfskelett der Madonna mit hohem Schädelgewölbe ist typisch für ihn, die Handform zeigt starke Entwickelung der Gelenkenden, bei manchen Männerhänden wirklich starke Knotenbildung und convergirende Fingerspitzen. Der Typus des Bambino wiederholt sich öfter. Die einfache Form des Thrones kehrt auf zwei bezeichneten Bildern fast genau so wieder. Der heilige Christophorus und der Johannes der Täufer zeigen in der Weichheit der Contur und der Behandlung des Fleisches, dass der Künstler den Muranesen, speciell dem Bartolomeo Vivarin fern stand.

Das früheste datirte Bild, welches sich erhalten, ist die Lunette im Dom S. Donato zu Murano, bezeichnet: HOC OPVS LAZARI SEBASTIANI MCCCCLXXXIIII. Der Canonicus Giovanni degli Angeli kniet an dem Thron der Madonna von S. Agostino empfohlen, links von der Madonna steht S. Giovanni mit zwei Engelknaben, ein Rebus auf den Namen des Donators. Zanetti giebt es trotz der Signatur an Alvise Vivarin, auch

andere wurden bei Besichtigung desselben an die Schule von Murano erinnert; die Aehnlichkeit ist jedoch nur ganz allgemeiner Natur, die Farben, Formen und die grössere Weichheit der Conturen haben nichts, was mit der muranesischen Schule gemeinsam wäre.

Das späteste bezeichnete und datirte Bild, von 1490, befindet sich in der Pinacoteca Lochis in Bergamo. Es stellt die Krönung der Maria dar in Anwesenheit Gottvaters und des heiligen Geistes, rechts S. Benedict, links die heilige Ursula. Dieses schwache, in Oelfarben ausgeführte Werk ist ein Beispiel des späten Stils Lazzaro's, es hat ein blasses ausgewaschenes Colorit und überschlanke Figuren mit kleinen Köpfen. Vielleicht entstand diese Manier aus dem Bestreben des Künstlers, seinen Werken auf diese Weise mehr Eleganz zu leihen.

Das unbezeichnete aber beglaubigte grosse Wandgemälde aus der Scuola di S. Giovanni Evangelista, die Ueberreichung der Kreuzesreliquie, jetzt in der Akademie in Venedig, ist nicht mit Bestimmtheit zu datiren, jedoch wahrscheinlich, wie die anderen grossen Bilder des Albergo's der Scuola, aus dem letzten Decennium des XV. Jahrhunderts. Es zeigt wieder den Altersstil, die überschlanken Figuren mit kleinen Köpfen.

Von bezeichneten Bildern ohne Datum haben wir noch eine Pietà in S. Antonino, diese dürfte der mittleren Periode angehören. Dann noch den heiligen Antonius auf dem Nussbaum sitzend, zur Erde S. Bonaventura und S. Leone. Crowe und Cavalcaselle und auch der Katalog der Accademia in Venedig, wo sich das Bild jetzt befindet, geben als Provenienz die Kirche S. Giuliano in Venedig an.

Es ist dies ein Irrthum, nicht aus der Kirche sondern aus dem Bilderdepot in der Nähe der Kirche von San Giuliano, wo die österreichische Regierung im Jahr 1854 ein solches für kurze Zeit etablirt hatte, gelangte das Bild in die Galerie, wie aus den noch erhaltenen Depotkatalogen hervorgeht. Aeltere Kataloge geben als Provenienz desselben die Scuola di Sant' Antonio ai Frari an. Diese Scuola wird in den Guiden nicht erwähnt, war aber trotzdem eine Schule von Bedeutung. Aus den Catastici des Klosters der Frari erfahren wir, dass die Schule im Jahre 1439 gegründet wurde und dass ihr bald die erste Kapelle rechts vom Haupteingang der Frari überlassen wurde. In Martinoni's Zusätzen zu Sansovino's Venezia aus dem Jahr 1663 lesen wir, dass gerade zu dieser Zeit die Kapelle des S. Antonio da Padova mit dem grossen Barockaltar ausgestattet wurde, den wir heute noch dort sehen. Um diese Zeit wurde also wahrscheinlich die Altartafel des Lazzaro, die vorher den nur kleinen Altar schmückte, denn die grossen gothischen Fenster der Kapelle reichten weit hinab, nach der benachbarten Schule übertragen. Die Schule stand, wo sich jetzt der Eingang zum Staatsarchiv befindet, nur einige Schritte von der Kapelle entfernt. Einen ähnlichen Fall können wir in den verschiedenen Boschini-Ausgaben verfolgen in Bezug auf das Bild des Catena, S. Francesco zwischen zwei heiligen Franciskaner Bischöfen, dieses wurde ebenfalls von dem Altar der Schule in der Kirche der Frari

in das Albergo der Schule überführt, als der Altar im Barockstil hergerichtet wurde.

Wegen der noch unsicheren Behandlung der Landschaft möchte das Bild des Lazzaro früh anzusetzen sein, denn später sehen wir, dass sich der Meister intensiv mit Perspective beschäftigt und im Landschaftlichen für seine Zeit recht Tüchtiges leistet.

Das letzte bezeichnete Bild endlich, was wir noch besitzen, ist die Annunziata im Museo Correr. Die Composition ist sehr in die Breite gezogen, um dem Maler zu ermöglichen, sich ausgiebigen Studien in der Perspective hinzugeben; wir sehen noch all die Linien, die er mit grossem Fleiss nach dem Gesichtspunkt gezogen. Aus diesem Umstand kann man schliessen, dass sie ebenfalls ziemlich früh anzusetzen ist.

Grosse Verwandtschaft mit dieser Annunziata zeigt eine andere nicht bezeichnete, die Dr. Th. von Frimmel zuerst in dem Museum der Chorherren von Klosterneuburg bei Wien entdeckte. Die Composition ist enger zusammengezogen, der Hintergrund mit einem venezianischen Renaissance-Palast geschmückt; sie ist in dem Katalog des Museums abgebildet. In jeder Beziehung, auch in der Farbe zeigt sich ein grosser Fortschritt gegen die Annunziata des Museo Correr, so dürfte sie aus der besten Zeit, 1460—70, stammen.

In dem letzten Jahr ist im Kunsthandel bei Signor F. Ongania noch eine kleine Annunziata aufgetaucht, leider etwas übermalt. Die Scene ist in einen Doppelbogen componirt, die Säulen tragen, wie dies an mehreren Bildern Bastiani's nachweisbar, an den Sockeln Guirlanden in Sculptur, im Colorit ist das Bild wärmer wie sonst die Regel bei Lazzaro.

Dann sind noch Reste von zwei grossen Annunziaten, ohne Zweifel von Orgelthüren stammend, nachweisbar. Ungemein häufig ist im Venezianischen zu allen Zeiten die Verkündigungsscene zum Schmuck der Orgelthüren benutzt worden. Man hat solche, die bei geschlossener Thür sichtbar waren — di fuori — und solche, die bei geöffneter Thür sichtbar waren — di dentro. — Eine Annunziata di fuori muss an der Orgelthür der Kirche S. Michele in Padua angebracht gewesen sein. In dem Museo Civico zu Padua befindet sich schon seit Jahren der Flügel einer Orgelthür mit dem überlebensgrossen Engel Gabriel. Crowe und Cavalcaselle haben schon richtig diesen als ein Werk des Lazzaro erkannt. Die Architektur, die Landschaft, die Handform sind alle schlagende Beweise für diese Attribution. Vor Kurzem hat das Museo Civico in Padua noch einen anderen Flügel, diesmal eine innere Fläche dieser Orgelthüren erworben. Es ist dies der S. Michael in überlebensgrosser Figur. Dieses Bild war nach Angabe der Guiden im vorigen Jahrhundert an der Chorwand hinter dem Hochaltar von S. Michele in Padua aufgehängt, und trug die jedenfalls gefälschte Inschrift „Jacobo Nerito discipulus di Gentile da Fabriano pinxit.“ Crowe und Cavalcaselle sahen das Bild so in dem Besitz eines Priesters in Padua, später soll dieser Priester die Inschrift mit einer Scheere abgeschnitten haben und ist nun das Stück etwas kür-

zer wie der Engel Gabriel, die Zusammengehörigkeit der Stücke und die Attribution ebenfalls an Lazzaro, die schon Crowe und Cavalcaselle machten, kann aber nicht bezweifelt werden. Der Umstand, dass der Priester die angebliche Inschrift des Nerito abgeschnitten und weggeworfen, ist doch eher ein Beweis dafür, dass auch er dieselbe für eine Fälschung hielt.

In dem Depot der Akademie zu Venedig kam vor Kurzem ein anderes sehr grosses aufgerolltes Leinwandstück zum Vorschein, welches ebenfalls einen Engel Gabriel darstellt, diesmal aber von einer inneren Orgelthürfläche stammt. Die Architektur und Landschaft, der Brocatstoff, mit dem der Engel bekleidet ist, lassen keinen Zweifel aufkommen, dass auch hier wiederum Lazzaro der Meister ist. In dem alten Katalog ist das Bild als Carpaccio angeführt; die Provenienz ist leider nicht zu ermitteln. Die Figur des Engels hat grosse Aehnlichkeit mit dem Engel auf der Annunziata des Signor Ongania. Eine Eigenthümlichkeit Lazzaro's ist, dass er auf allen seinen Annunziaten die Füsse des Engels Gabriel mit der antiken unschönen, schwarz gefärbten Fussbekleidung, die die Römer soccus nannten, versieht.

Aus der Kirche S. Elena in den Lagunen stammt die Natività des Lazzaro, die sich jetzt in der Akademie in Venedig befindet. Das Bild ist wohl erhalten und besonders ist die Landschaft sorgfältig und in guter Perspective ausgeführt. Crowe und Cavalcaselle setzen es um 1490 an, womit der Umstand in Einklang steht, dass Lazzaro schon zu seinem Alterstil — überschlanke Figuren mit kleinen Köpfen — übergegangen ist.

Noch ein Bild möchte von Lazzaro eigenhändig gemalt sein, dasselbe befindet sich im Museo Correr, Sala XIV, No. 61 und stellt in zwei Doppelbogen vier Heilige, Cosmas und Damian, Domenico und Agostino dar; es dürfte ein Bruchstück eines Altarwerks sein und ist von bescheidenen Dimensionen.

Kleinere Madonnenbilder haben wir vier. Eine Madonna, Kniestück, vor einem bräunlichen Vorhang, links ein Durchblick in eine characteristische Landschaft, stammt aus der Galerie Bernasconi, die jetzt dem Museo Civico in Verona einverleibt ist, und ist mit der durch Tradition richtig überkommenen Bezeichnung Lazzaro Bastiani versehen.

Eine Replik dieser Madonna — keine Copie — ist in höchst ruinösem Zustand in dem Museo Correr vorhanden.

In der Sacristei der Kirche Redentore in Venedig befindet sich eine Madonna, das Kind anbetend, sie ist in Brocat gekleidet, im Hintergrund sieht man eine in allen Punkten für Lazzaro charakteristische Landschaft, der Typus des Bambino ist schlagend mit dem der Veroneser Madonna übereinstimmend. Das Bild gilt als Frühwerk des Carpaccio; es ist aber kein Zweifel, dass wir es wiederum mit einem Werk des Lazzaro zu thun haben.

Die vierte Madonna, die sich erhalten hat, erweckt ein besonderes Interesse, da sie nach den Angaben des Delegaten Pietro Edwards für

Generationen dem Giovanni Bellini zugeschrieben wurde und als „Madonna degli belli occhi“ bei Kennern einen grossen Ruf genoss. — Sie befand sich in der mittleren Nische des grösseren Saales des Magistrats dei Go-



vernatori dell' Entrate in dem schönen Palast der Camerlenghi am Ponte Rialto. — Als Pietro Edwards sie unter Napoleon's Herrschaft aus den Räumen des Magistrates entfernte, reservirte er sie für die zu gründende Akademie und sagt in seinen Notizen, dass doch auch einige Kenner die Urheberschaft des Bellini bezweifelten. Später hing sie lange in der

Akademie, wo sie Moschini erwähnt, jetzt aber wird sie in der Chiesetta des Dogenpalastes aufbewahrt. Eine Notiz auf der Rückseite des Rahmens entfernt jeden Zweifel, dass dieses Bild wirklich die sogenannte Madonna del Magistrato delle Entrate ist und die Ansprüche, die nach Crowe und Cavalcaselle eine Privatfamilie erhebt, dieses Bild zu besitzen, sind hinfällig. Die Landschaft zeigt wieder die Wasserfläche, die Architectur und den flederwischartigen Palmbaum, der Typus der Madonna ist aber für Lazzaro etwas ungewöhnlich; das Schädelgewölbe der Madonna ist niedriger gebildet, wie er es gewöhnlich liebt. Wir erkennen aber eine unzweifelhafte Anlehnung an den Frühtypus der Madonnen des Giovanni Bellini in der Gesichtsbildung sowohl, als auch in der Haltung des Kopfes; besonders gross ist die Uebereinstimmung mit No. 594 der Accademia in Venedig. Die Handform mit den convergirenden Fingerspitzen ist dagegen wieder für Lazzaro charakteristisch, nur sind die Gelenke etwas weniger prominent wie sonst. Der Typus des Bambino ist vollständig mit dem der musicirenden Engelknaben auf dem bezeichneten Bild in S. Donato in Murano übereinstimmend. Wir stehen somit nicht an, die Madonna degli belli Occhi dem Lazzaro zuzuschreiben. Ohne Zweifel hat ihm dabei der Frühtypus von Giovanni Bellini's Madonnen als Vorbild gedient, und möchten wir sie daher in die achtziger Jahre des Quattrocento setzen.

Von Werkstattbildern möchten wir zwei Gruppen unterscheiden. In die erstere ältere von 1470—1480 lassen sich mehrere schwache Temperabilder zusammenfassen, die nach ihrer Composition und Darstellung und Form schliessen lassen, dass sie mehr decorative Stücke waren; sie stehen der Qualität nach in dem Rang von Cassone-Malereien. Zunächst hätten wir da acht kleine Bilder, theilweise mit der falschen Signatur des Carpaccio versehen, unter dem Chor in der Kirche S. Alvise in Venedig und noch zwei längliche Tafeln im Museo Correr, Sala XV No. 23 und 27, ebenfalls früher dem Carpaccio zugeschrieben. Der Provenienz nach stammen diese zehn Bilder ursprünglich aus der Kirche S. Maria delle Vergini in Venedig.

Der Rahmen der grösseren Stücke ist aus demselben Stück Tannenholz geschnitzt wie die bemalte Füllung; ein Umstand der dafür spricht, dass die Bilder als Thüren gedient haben. Die anderen acht Bilder sind ebenfalls von Tannenholz und auf der Rückseite an den Kanten abgeschrägt, um als Füllungen in ein Rahmenwerk eingesetzt zu werden. Die Sujets nach dem unzweifelhaft vorhandenen Parallelismus geordnet sind:

1a. Jacob und Rahel treffen sich am Brunnen.	1b. Salomon und die Königin von Saba treffen sich an einem Fluss.
2a. Josef und seine Brüder.	2b. Des kleinen Tobias Rückkehr.
3a. Der Tanz um das goldene Kalb.	3b. Die Armuth des Hiob.
4a. Der Einsturz der Mauern Jerichos.	4b. Der eherne Kololoss mit thönernen Füssen.

Von den grossen Stücken stellt das eine den Baum des Paradieses mit Adam und Eva dar und das andere den Baum des hohen Liedes mit

König David und Sulamit. Der ganze Complex dieser zehn Bilder würde nach venezianischer Nomenclatur als „Storie del vecchio Testamento“ zu bezeichnen sein. Auf das Einfachste und Wahrscheinlichste lassen sich die zehn Stücke als Orgeltribüne zusammensetzen. Die zwei grossen Stücke wären als Orgelthüren einer kleinen Orgel anzusehen.

Durch einen Zufall hat sich ein solches Instrument, was ungefähr die passende Grösse hätte, im Museo Correr erhalten. Der seltene Gegenstand soll aus dem Besitz des Königs Mathias Corvinus stammen, ist in schöner Intarsia bezeichnet: Laurentius Papiensis faciebat 1494. Das Instrument ist ein Meter breit und hat 29 Tasten.

Also die zwei Bäume würden die Thürflügel einer solchen Orgel darstellen und die acht kleinen Täfelchen die Füllungen der Orgelbalustrade, „Poggio dell' Organo,“ wie die Guiden sagen, das Ganze würde sich so zu einer recht schmucken kleinen Tribüne für das Kirchlein der Nonnen von S. M. delle Vergini vereinen.

Was nun die Malweise anbelangt, so sehen wir wieder dieselben charakteristischen Eigenschaften des Lazzaro in der Composition wie wir sie oben angegeben. Die Zeichnung ist sehr schwach, die Thiergestalten geradezu grotesk. Das Costüm dagegen ist interessant und giebt dasselbe die venezianische Mode des Endes des XV. Jahrhunderts wieder. Ruskin wurde durch die falschen Signaturen getäuscht und da das Costüm wirklich etwas Verwandtschaft mit Carpaccio's Figuren hat, die Zeichnung aber so ungemein schwach, ja fast kindlich ist, so glaubte er, Carpaccio hätte diese Sachen als Knabe gefertigt.

In dieselbe Classe gehört ein anderes Stück im Museo Correr, Sala XV No. 25. ein unbestimmtes classisches Sujet, ein Reiter im Gespräch, ohne Zweifel ein decoratives Stück, als Wandbekleidung zu denken. In demselben Saal No. 26 befindet sich dann noch ein sehr langes Stück, ebenfalls eine Wandbekleidung, eine Gerichtsverhandlung darstellend und zweimal mit dem Wappen der Adelsfamilie Civran versehen. Der Stil der beiden Bilder ist derselbe wie der der Orgeltribüne, auch das Costümliche in derselben Art ausgeführt. Wir möchten daher glauben, dass diese zwölf Stücke von einem untergeordneten Gehülfen nach Vorlagen Lazzaro's in dessen Werkstatt ausgeführt wurden. —

Als eine zweite Gruppe von Schulbildern möchten wir noch eine kleine Zahl von Bildern zusammenstellen, die sich an den Alterstil des Lazzaro anschliessen und aus dem ersten Decennium des XVI. Jahrhunderts stammen dürften; sie haben alle ein sehr helles verwaschenes Colorit, das ist wohl auch der Grund, warum diese Bildchen gewöhnlich der Schule des Girolamo da Santa Croce zugeschrieben werden.

Zwei Madonnenbildchen im Museo Correr Sala XV No. 51 mit der falschen Signatur des Johannes Battista da Conegliano und No. 42; in der Landschaft, an den Formen, den Brocatstoffen, dem Colorit erkennen wir den verblassten und entarteten Stil des Lazzaro wieder.

Ein drittes Bildchen dieser Gattung, ebenfalls als Girolamo da Santa

Croce bezeichnet, ist die kleine Natività in dem königl. Museum in Stuttgart; in der Landschaft, den Formen und der Composition kehren jedoch alle die für Lazzaro charakteristisch gefundenen Eigenschaften, wenn auch in entarteter Weise, wieder.

Nicht nur in der Malkunst, sondern auch in der speciellen venezianischen Kunstübung des Mosaiks leisteten die Bastiani's Vorzügliches.





Giambono hatte in seine Mosaiken in der Kapelle der Madonna dei Mascoli eine neue Technik in der Basilica San Marco eingeführt, die Fachleute erklären, dass die Feinheit der Steinchen, ihre geschickte Gruppirung und die Effecte, die dadurch erzielt werden, in San Marco nie übertroffen wurden. Von wem nun auch immer die Vorlagen der Mosaiken herrühren mögen, die vollendete Technik ist wohl jedenfalls das Verdienst Giambono's, und in eben dieser so eigenartigen Technik hat wohl auch er nur allein die beiden stilistisch so verschiedenen Hälften ausgeführt.

Auf ihn folgte eine Gruppe von Mosaicisten Petrus, Silvestro, Antonio und Marco, die noch in dem von Giambono modificirten strengen Stil weiter arbeiteten. An diese schliesst sich die Gruppe des Bastiani an.

Von Lazzaro haben wir nur einen Mosaik Lazarus B. bezeichnet, den hl. Sergius unter einem kleinen Bogen an der Epistelseite der Hauptkapelle. P. Saccardo hält noch Lazzaro für einen Schüler Carpaccio's und setzt die Arbeit um 1500 an. Documentarisches fehlt, wie gesagt, gänzlich, dem Stil und Colorit nach ist wohl die Altersperiode anzunehmen vom Ende der achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts an. Eine Eigenthümlichkeit Lazzaro's ist auch an diesem Mosaik wahrzunehmen. Er bildet die unteren Augenlider oft in so prononcirter Weise, das ein Zustand dargestellt erscheint, den die Franzosen „yeux pochés“ nennen.

Von Vincenzo dagegen existiren mehrere signirte Figuren, so ein S. Ambrosio, auf der linken Orgeltribüne, eine Figur, die zu einem byzantischen Mosaik der Vervielfältigung der Brote und Fische und eine andere, die zu ebenfalls einem byzantinischen Mosaik des Christus und der Samaritanerin hinzugefügt erscheint. Diese beiden Figuren befinden sich in dem Bogen über dem Sacramentsaltar, ganz in ihrer Nähe in der Kuppel des Sacramentsaltars aber sehen wir die heilige Thecla, bei deren Ausführung Vincenzo seinen Tod fand.

Die Bastiani's sind die letzten Vertreter des echten Mosaikstils; obgleich sie in den Formen schon ganz von dem Geist des Rinascimento erfasst sind, haben sie doch mit richtigem Gefühl den Grenzen der spröden Technik Rechnung getragen und einen ernsten und feierlichen Stil bewahrt. Ihre Nachfolger überschreiten dann diese Grenzen und beginnen mit der Malerei wettzueifern.

So haben wir denn die Familie Bastiani im Guten und im Bösen als recht typische Kinder ihrer Zeit kennen gelernt und als zahlreiche auf allen Gebieten thätige echt venezianische Künstlerfamilie erfunden. Von Lazzaro haben wir gesehen dass er wohl nicht nur seiner Kunst, sondern auch seines Charakters wegen, bei seinen Zeitgenossen Achtung und Vertrauen genossen, dass sein Ruhm aber bei den Nachfolgenden von dem seiner berühmter gewordenen Schüler verdunkelt wurde.

Vom museographischen practischen Standpunkt dürfte es sich empfehlen, bei der Classificirung von venezianischen quattrocentistischen Bildern mittlerer Qualität nicht zu vergessen, dass neben den Bellinesken und Vivarinesken noch eine umfangreiche Schule der Bastiani in Venedig thätig war.

Philipp II und Michelangelo.

Von **Henry Thode.**

Der Güte des Herrn Paul Friedmann verdanke ich die Erlaubniss, zwei Schreiben Philipp II veröffentlichen zu dürfen, welche uns über eine bisher unbekannte Thatsache aus dem Leben Michelangelo's unterrichten. Herr Friedmann entdeckte dieselben bei seinen im Archiv von Simancas betriebenen Forschungen, als deren wichtigstes Resultat bisher ein Werk über Anna Boleyn zu begrüssen ist. Die hier mitgetheilten Briefe bringen die Beantwortung eines von der Stadt Terni an den König gerichteten Gesuches, in welchem er gebeten wird, die Rechte, welche Michelangelo auf das Castell Collescipoli, eine noch jetzt in der Nähe von Terni befindliche Ortschaft, hat, zu begünstigen. Philipp erfüllt diesen Wunsch, indem er seinen Botschafter in Rom, Francisco de Vargas, am 8. October 1559 beauftragt, die Angelegenheit bei dem neuen Papste Pius IV zu betreiben, wovon er zugleich den Bittstellern Nachricht giebt. Welcher Art diese „Gerechtsame“ (Justicia) gewesen, werden hoffentlich Nachforschungen in Terni ergeben. Der Gedanke liegt nahe, dass Michelangelo während seines kurzen Aufenthaltes in Spoleto im October 1556 das Castell Collescipoli kennen gelernt und den Plan, dasselbe zu erwerben, gefasst habe. Dass er auf den Ankauf von Grundbesitz Zeit seines Lebens bedacht gewesen ist, wissen wir aus seinen Briefen und Ricordi. Oder sollen wir annehmen, dass diese Gerechtsame ihm von päpstlicher Seite bewilligt worden war? Durch ein Breve vom 1. September 1535 hatte Paul III ihm die Einkünfte einer Fähre über den Po bei Piacenza zugewiesen; er erhielt dieselben zuerst 1537 am 2. Januar (Ricordi bei Milanesi: lettere S. 609), verlor sie aber später nach langen Streitigkeiten, als Karl V Piacenza nahm. Am 10. August 1548 bittet er seinen Neffen Lionardo, sich nach einem Landgut in der Nähe von Florenz umzusehen, da er, „nachdem ihm der Hafen verloren gegangen, auf feste Einkünfte denken müsse, die ihm nicht genommen werden könnten“ (Lett. CCIII). An Stelle jenes Fährgeldes wurde ihm 1549 die Einnahme eines Amtes des notariato del civile von Rimini zugesichert (Ricordi S. 605). Dieses wiederum ward ihm vom Papste Paul IV „am ersten Tage seiner Regierung“ (23. Mai 1555) genommen. (Ricordi S. 609). Es wäre denkbar, dass nach Paul's IV Tod (18. August 1559) oder vielleicht schon früher dem

Meister der Gedanke gekommen sei und die Möglichkeit sich geboten habe, sich einen Ersatz für jene früheren Beneficien und zwar eben in jener Castellanschaft von Collescipoli, zu erbitten, und dass auf die Erfüllung dieses Wunsches jene Verwendung der Stadt Terni bei Philipp II und dessen Eintreten bei Pius IV sich bezieht.

Hierüber dürfen wir Belehrung von Italien und speciell von Terni her erwarten.

Die von Herrn Friedmann aufgefundenen und mit einer Uebersetzung versehenen Schreiben lauten wie folgt:

Archivo General de Simancas.
Estado. Legajo 885. Fólio 242.

Al Embajador Vargas y á la Ciudad de Terni.

Valladolid 8. Octubre 1559.

Al Embaxador Vargas.

La ciudad de Terni nos ha scripto y embiado a supplicar con Instancia que mandassemos fauorescer la Justicia que Michael Angelo pretende tener al castillo de Collescipoli que es junto a la dicha ciudad, como lo vereis mas en particular por la copia de su carta, que se os embiara con esta, y porque por consideracion de lo que en ella dizen, de la antigua afficion y deuocion que siempre han tenido al seruicio de nuestros passados y nuestro, y ser el Michael Angelo de tan raro ingenio y tan excelente en su arte, lo avemos tenido por bien, os encargamos mucho que auiendo os informado de lo que en esto passa y de su derecho, hagais en su fauor con el nueuo pontifice en nuestro nombre toda la diligencia y buenos officios que fueren necessarios para que le mande hazer en ello todo el fauor y gracia que se pudiere, y remitiendo nuestra respuesta, que yra aqui, a los de la dicha ciudad, les scriuireis la orden que cerca desto os avemos mandado dar y la cuenta que aueis de tener con ellos en esto y en qualquier otra cosa que les tocare, que en hazerlo assi recibiremos plazer y seruicio.

A los de la ciudad de Terni.

Don Phē. &

Magnificos y bien amados nuestros. La carta que nos scriuistes a primero de setiembre sobrel particular de Michael Angelo auemos recibido, y con la Voluntad que tenemos de complazeros, y de hazerle a el fauor y merced, auemos mandado scriuir al Embaxador Francisco de Vargas, del nuestro consejo destado, que como avreis entendido trata nuestros negocios en Roma, que haga en este de Michael Angelo con el futuro pontifice toda la diligencia y buenos officios que en su fauor fueren necessarios conforme a lo que me pedis, y assi se podra tener recurso a el, y vosotros por muy cierto que en qualquier otra cosa que tocare al bien dessa ciudad y particulares della hallareis en mi la voluntad que meresce la afficion que mostrais tener a mis cosas y seruicio. De Valladolid &.

Archiv von Simancas.
Estado. Legajo 885. fol. 242.

Dem Botschafter Vargas und der Stadt Terni.

Valladolid, 8. October 1559.

Dem Botschafter Vargas.

Die Stadt Terni hat uns geschrieben und uns inständigst zu bitten gesandt, wir möchten befehlen, die Gerechtsame, welche Michael Angelo auf das Schloss Collescipoli, welches dicht bei jener Stadt liegt, zu haben behauptet, zu begünstigen; wie Ihr das mehr im einzelnen durch die Abschrift des Briefes, der Euch beiliegend gesandt werden wird, werdet sehen können; und weil, in Ansehung dessen was sie darin sagen von der alten Anhänglichkeit, die sie immer für den Dienst unsrer Vorfahren und unseren gehabt, und dass der Michael Angelo von so seltenem Geiste und so vorzüglich in seiner Kunst, wir das für gut gehalten, beauftragen wir Euch sehr inständig, dass nachdem Ihr erfahren, was in der Sache geschieht und welches sein Recht ist, Ihr zu seinen Gunsten bei dem neuen Papst in unserem Namen alle Bemühungen und Schritte thut, welche nothwendig sein werden, damit er befehle, dass ihm in dieser Sache alle mögliche Gunst und Gnade erzeigt werde, und wenn Ihr unsere Antwort an die (Behörden) jener Stadt, welche beiliegend geht, zusendet, ihnen schreibt, welchen Auftrag wir Euch in dieser Sache geben und die Rücksicht, welche Ihr in dieser Sache und jeder anderen, die sie betrifft, auf sie zu nehmen habt. Wenn ihr es so thut, wird es uns Freude und Dienst sein.

An die der Stadt Terni.

Don Phelipe.

Unsere Hochangesehenen, und wohl Geliebten.

Den Brief, den Ihr uns am ersten September über die Angelegenheiten des Michael Angelo geschrieben habt, haben wir erhalten, und bei dem Wunsche, den wir haben, Euch gefällig zu sein und ihm Gunst und Gnade zu erweisen, haben wir befohlen, dem Botschafter Francisco de Vargas, Mitglied unsres Staatsrathes, welcher, wie Ihr gehört haben werdet, unsere Angelegenheiten in Rom besorgt, zu schreiben, er möge in dieser Sache des Michael Angelo bei dem zukünftigen Papste alle Schritte und Empfehlungen thun, welche zu seinen Gunsten nöthig sein möchten, wie ihr das von mir verlangt, und so kann man sich an ihn wenden, und Ihr sicher sein, dass in jeder anderen Sache, die sich auf das Wohl dieser Stadt bezieht oder deren Einwohner, Ihr bei mir jenen guten Willen finden werdet, den die Liebe, die Ihr für meinen Dienst und meine Besitzthümer zeigt, verdient. Aus Valladolid etc.

Zur Beurtheilung der sogenannten Spätgothik.

Von **A. Schmarsow**.

Wer die kirchliche Baukunst des Abendlandes durch die Jahrhunderte ihres Ganges allein verfolgt, wird der Zahl und Bedeutung ihrer Schöpfungen gemäss, beim hohen Mittelalter mit besonderer Genugthuung verweilen. Unter dem Eindruck allumfassender Herrschaft dieser kirchlichen Architektur im ausschliesslichen Sinne mag er des Ausblicks auf die Nachbargebiete der bildenden Kunst entrathen können. Seine Behandlung der Denkmäler und ihres geschichtlichen Zusammenhangs, die im Mittelalter das Höchste sieht, wird aber stets einem kritischen Wendepunkt gegenüberstehen, wenn sie an jene eigenthümliche Uebergangsperiode gelangt, wo nach allgemeinem Urtheil das System der mittelalterlichen Weltanschauung, dem jener Kirchenbau so wunderbar entsprach, nun aus den Fugen geht und überall die Keime eines freieren Geistes empordringen. In der nachfolgenden Reihe der letzten vier oder fünf Jahrhunderte anerkennen wir noch immer eine fühlbare Verwandtschaft mit dem heute lebenden Geschlecht, wenn wir sie als „neuere Zeit" von dem Mittelalter unterscheiden. Erst die Kinder des XX. Jahrhunderts werden mit aller Entschiedenheit darauf dringen, auch hier eine strengere Scheidung von dem Rest zu vollziehen, den sie als „Neuzeit" oder doch als Einleitung der „neuesten Zeit" gelten lassen. Das Bedürfniss, jene Reihe von Jahrhunderten, die in Italien mit der Renaissance, in Deutschland mit den Vorboten des grossen Reformationswerkes einsetzt, unter einem Begriff zusammenzufassen, wird immer deutlicher ausgesprochen. Und neben „Alterthum" und „Mittelalter" tritt ein dritter einheitlicher Name, den wir suchen.

Da ist jede Erörterung wichtig, die den durchgehenden Charakter jener beiden Anfänge diesseits und jenseits der Alpen festzuhalten trachtet, so sehr sich auch Vertreter einer älteren Richtung widersetzen, weil es ihnen darauf ankommen musste, vorerst die Verschiedenheit zu betonen. Wer seine Begriffe von „italienischer Renaissance" unter der Voraussetzung gebildet hat, sie sei im Wesentlichen eine „Wiedererweckung des Alterthums", ihre Kunst besonders eine „Nachahmung der Antike" gewesen, der beachtet von vorn herein das Reproductive und Retrospec-

tive mehr als die vorwärtstreibenden Mächte der eigenen Schöpferkraft in der neuen Generation. Er wird ihrem natürlichen Recht als Trägerin eines entwicklungsfähigen Fortschritts nur schwer beikommen und vollends dem an sich doch unleugbaren Zusammenhang ihres Wesens mit dem der folgenden Generationen, deren Willkür gegen die Lehrmeisterin Antike schon handgreiflicher in die Augen springt, überhaupt nicht mehr gerecht zu werden vermögen. Wer seine Begriffe von deutscher Kunst im XV. Jahrhundert lediglich unter den Voraussetzungen des Mittelalters und auf Grund der kirchlichen Baukunst des Abendlandes allein gebildet hat, der wird auch in der sogenannten „Spätgothik“ immer nur die Ueberlieferung des gothischen Bausystems, die Wiederholung der gothischen Formensprache verfolgen und den Massstab der kirchlichen Schöpfungen jenes mittelalterlichen Stiles auch da anlegen, wo der Charakter des neuen Wollens diesem historischen Massstab längst entwachsen ist, oder wo die Ueberzahl der baukünstlerischen Leistungen nicht mehr dem Kirchenbau, sondern den mannigfaltigsten Gebieten des öffentlichen und des privaten Profanbaues angehört. Verhängnissvoll wird die Weiterführung einer und derselben Richtschnur aber erst recht, wenn der Charakter des Neuen, das zur selbständigen Entfaltung drängt, gar nicht mehr dem Boden der Architektur so ausschliesslich angehört, oder so streng unter ihrer allbeherrschenden Zucht aufgewachsen ist, wie dies im Mittelalter unter der anerkannten Hegemonie der Gothik der Fall gewesen, sondern vielmehr auf dem Nachbargebiet einer Schwesterkunst und, ohne Wissen des Gärtners, so zu sagen wider seinen Willen, im Freien aufgekeimt, wohl gar wild emporgeschossen sein muss.

In solcher Krisis des Urtheils befindet sich G. Dehio jetzt bei seinem Werk über „die kirchliche Baukunst des Abendlandes“, das er mit G. v. Bezold herausgiebt, und zwar als der eigentliche Vertreter der geschichtlichen Darstellung. Das ist der Sinn seines Angriffs, den er unter dem Titel „Ueber die Grenze der Renaissance gegen die Gothik“, in der Kunstchronik d. J. No. 18, 20, nicht allein gegen eine neuere „Renaissancetheorie“, sondern auch gegen eine neue Auffassung der sogenannten Spätgothik in Deutschland gerichtet hat. Die Frage, ob es sich angesichts einer Reihe von Denkmälern nur um eine Meinungsverschiedenheit in der Auslegung dieser historischen Urkunden handle, oder vielmehr um eine thatsächliche Verschiedenheit dieser Bauwerke von älteren, mit denen man sie bisher unter eine Kategorie zu stellen gewohnt war, — eine solche schwierige Frage gehört jedenfalls mehr vor das Forum der Fachgenossen im engeren Sinne, d. h. der Kunsthistoriker, so dass sie im Repertorium für Kunstwissenschaft verhandelt werden sollte. Dies ist um so nothwendiger der Fall, da die ganze Beurtheilung von prinzipiellen Gesichtspunkten aus Theorie und Aesthetik der Baukunst abhängt.

„Auch die eifrigsten Reformfreunde im Sinne des erweiterten Renaissancebegriffes“, meint Dehio (a. a. O. 305) „empfinden es peinlich, dass durch das Verhalten der nordischen Architektur im XV. und früheren

XVI. Jahrhundert ein Riss in ihr System gebracht wird.“ Worin der Widerspruch bestehen soll, wird nicht angegeben. Wir suchen einerseits nach dem System, andrerseits nach dem vermeintlichen Riss darin vergebens in dem Artikel, der über so manche wichtige Bestandtheile der Gedankenarbeit die gebührende Auskunft vermissen lässt. Er reiht an jene allgemeine, aber gewiss nicht selbstverständliche Behauptung vielmehr die zweite persönliche: „Diesen Riss zu schliessen haben jetzt A. Schmarsow und sein Schüler E. Haenel unternommen. Ihnen dient dazu das aus der Burckhardt'schen Hinterlassenschaft genommene Zauberwort „Raumstil“.

„Renaissance ist Raumstil, Spätgothik ist Raumstil, folglich ist Spätgothik Renaissance“, rechnet er uns nach. „Diese Schlusskette ist offenbar logisch nicht richtig construirt. Sie wäre es nur, wenn der erste Satz lautete: jeder Raumstil ergiebt Renaissance. Das hat weder Burckhardt, noch sonst Jemand bis jetzt behauptet.“

Allerdings! und wer soll es denn jetzt sich einbilden? Die Belege fehlen abermals; aber Dehio thut nichts destoweniger, als hätten wir auch diese Begriffsverwirrung verschuldet. Er vergisst, dass der fingirte Syllogismus sich auch so gar nicht vollzogen haben kann. Denn der zweite Satz „Spätgothik ist Raumstil“ ist bisher nirgends anerkannt, verlangt also erst den Beweis durch umfassende Induction. Soll er als Untersatz für die letzte Folgerung dienen, wie Dehio uns unterschieben möchte, so muss man die zweite These als bewiesen annehmen, d. h. Dehio würde Haenel's Leistung als gelungen anerkennen. Wir denken bescheidener. Schon das Beweisverfahren durch umfassende Induction konnte kaum durch einen Einzelnen geleistet werden, sondern ist Sache eines wiederholten Anlaufes von verschiedenen Ausgangspunkten her, wenn auch mit einem und demselben Ziel vor Augen. Eine Doctordissertation, wie die Haenel's, konnte, wie jeder Kundige weiss, zumal da sie aus einer Preisaufgabe mit besonderer Rücksicht auf das Königreich Sachsen entstanden war, nur einige, wenn auch besonders wichtige Streifzüge unternehmen. Auch abgesehen von diesem Beweis bleibt sie, trotz einzelner Bedenken — besonders gegen theoretische Verstiegenheit, in die sich der Anfänger mitten in unserem akademischen Lehrgang sonst bekanntlich um so leichter verirrt, je mehr er selber nachzudenken sich bemüht — gerade als Erstlingsleistung aller Aufmerksamkeit werth, der ich das Wort zu reden gar nicht nöthig habe. Wenn aber Dehio das glänzende Ergebniss: „Spätgothik ist Raumstil“ — nicht anerkennen will, dann darf er diesen Satz auch nicht als Prämisse für den logischen Zauber verwerthen. Und das letzte Glied der Schlusskette: unsere nordische Spätgothik sei eigentlich ebenso gut Renaissance, wie das Verhalten der italienischen Architektur im XV. und XVI. Jahrhundert — muss somit doch wohl eine andere logische Begründung haben.

Die Lehre: „jeder Raumstil ergiebt Renaissance“ ist sicher kein Kräutlein, das aus meinem Garten gerupft ward, sondern kann nur im

eigenen Treibhaus des glücklichen Finders gediehen sein. Das beweisen sämmtliche gedruckten Zeugnisse meines „Systems", die dem Strassburger Collegen zur Hand sein müssen. Sogar seine folgende Belehrung über Burckhardt's Begriff von Raumstil war für mich und meine Schüler eine überflüssige Wiederholung, da sie bereits in meinen Beiträgen zur Aesthetik der bildenden Künste I (1896) S. 16f. zu lesen steht. Daselbst ward auch an diesem Terminus die erforderliche Kritik geübt, die Scheidung von der Hinterlassenschaft Burckhardt's vollzogen. Was in jenem ersten, auf die Malerei bezüglichen Beitrag nur gestreift werden konnte, ward im zweiten (1897) weiter ausgeführt, und ich darf nicht den Vorwurf erheben, Dehio habe von diesen Veröffentlichungen bisher keine Notiz genommen: denn ich weiss das Gegentheil.

Wer aber diese Abschnitte meiner Schriften gelesen hat, muss sofort erkennen, dass die ganze Aussage Dehio's, ich halte an Jacob Burckhardt's Begriff vom Raumstil fest und construire darnach die Renaissance diesseits der Alpen, nur auf einem Irrthum recht seltsamer Art beruhen kann. Da diese Voraussetzung fällt, wird aber auch die ganze daran anschliessende Deduction Dehio's in der Kunstchronik haltlos in sich und falsch.

Zu allem Ueberfluss greift mein Vortrag in der K. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften vom 23. April 1899, auf den er sich allein bezieht,[1]) ausdrücklich auf die Grundlage meiner Ueberzeugung vom Wesen der Architektur als Kunst zurück und stellt die Forderung, dass der Eintritt einer selbständig schaffenden Architekturperiode nur von der Gestaltung eines neuen anders gearteten Raumgebildes an gerechnet werden dürfe. Dies wäre also mein Prüfstein für die Entstehung eines neuen Stiles, noch nicht für die volle Anerkennung eines solchen. An dieser Frage hinge die Entscheidung, ob die Architektur des XV. Jahrhunderts diesseits der Alpen eine Sonderung von dem bisher herrschenden Stil der Gothik verlangt, oder nicht. Die weitere Frage dagegen, ob diese sogenannte Spätgothik in ihrem eigenen Wesen noch Analogieen mit der italienischen Renaissance darbiete, und ob sie demgemäss vielleicht ebenso als Raumstil im specifischen Sinne charakterisirt werden dürfe, tritt darnach in zweite Linie. „Meinetwegen mag man ihr mit Jacob Burckhardt als Raumstil im specifischen Sinne beizukommen versuchen" hatte ich geschrieben. Kann aber dies Zugeständniss an die überlieferten Begriffe der Fachgenossen so genommen werden, wie Dehio es auslegt? Auf Grund meines zusammenhängenden „Systems" jedenfalls nicht; — doch meinetwegen!

Indess auch in der Auslegung Burckhardt's selbst irrt Dehio aufs Neue, wenn er vom „Raumstil" als solchem drei Punkte fordert, die doch niemand anders als Dehio ad hoc formulirt. Seine Bestimmungen geben nicht den Sinn Burckhardt's wieder, kranken dafür aber an bedenklicher Unbestimmtheit, die sich an entscheidender Stelle rächen muss.

[1]) Berichte der philol.-histor. Classe 1899, I S. 41ff.

Die erste Forderung: „dass das Interesse an der schönen Raumgestaltung über die andern baukünstlerischen Interessen dominirte“, — entbehrt einer genauern Angabe, was denn als „schöne“ Raumgestaltung zu gelten, oder vielmehr damals gegolten habe. Eben hiervon hängt alles ab; der Wandel in den Ansprüchen des Raumgefühls ist die entscheidende Triebkraft.[2]) Zur Zeit eines „organischen“ Stiles wie die Gothik wird als schöne Raumgestaltung auch nur eine solche gefühlt und gewollt werden, die durch strenges Ineinandergreifen der Glieder des baulichen „Organismus“ ermöglicht wird, bezw. mit ihr gegeben ist, während jede Lockerung des systematischen Zusammenhalts als eine Abweichung von diesem Ideal, als Entartung empfunden wird. Ganz anders zur Zeit eines specifischen Raumstiles mit seiner Vielgestaltigkeit der Raumformen, seiner freien Combinationslust, vielleicht gar complicirter Raumcomposition, deren massgebendes Princip oder deren vorherrschende Tendenz vielleicht im Reichthum aller vorhandenen Lösungen erst gesucht werden muss. Da gilt es, den Zusammenhang des Baustiles mit dem Stil der Nachbarkünste zu finden und das Gemeinsame bloszulegen. So konnte z. B. schon „Barock und Rococo“ S. 16 gesagt werden: „Wo immer im Sinne Burckhardt's von specifischen Raumstilen geredet wird, da sind in solcher Raumcomposition sicher auch malerische Gesichtspunkte im Spiel“ . . .

Die zweite Forderung, dass das Interesse an der schönen Raumgestaltung „ein bewussteres, helleres war, als auf den früheren Stufen der Gothik“, — beruht auf einer psychologischen Voraussetzung von zweifelhafter Richtigkeit. Die treibende psychische Macht ist das Raum-Gefühl. Nicht die verstandesklare Disposition, die bewusste Ueberlegenheit des Constructeurs wird das Criterium sein müssen, sondern mindestens ebensowohl kann der dumpfe Drang, das elementare Anderswollen den Ausschlag geben für das Neue, ohne noch bestimmt zu erkennen, worauf es dereinst hinaus gelange. Die Symptome dieses anders gearteten Raumgefühls zu beobachten, dürfen wir Historiker jedenfalls durch Nichts behindert werden, vor allen Dingen durch kein Vorurtheil, das aus früheren Stufen abgeleitet worden. Denn eben dieses würde unsern Blick für die folgende Stufe und ihre berechtigte Abweichung nur verblenden. Das zweckbewusste Schaffen aber kann nach einer Richtung, die längere Zeit verfolgt ward, schon sehr entwickelt sein, während nach der andern das neue Verlangen, auf ungepflegtem Wege Befriedigung suchend, im Vergleich zu jenem nur als unklarer Versuch, als stammelndes Radebrechen

---

[2]) Dieser in meiner Leipziger Antrittsrede (1893) vertretenen Ansicht über „das Wesen der architektonischen Schöpfung“ d. h. die Architektur als Kunst folgt neuerdings, auch für die actuelle Fragen des modernen Schaffens die kleine Schrift von Fr. Schumacher: „Im Kampfe um die Kunst, Beiträge zu architektonischen Zeitfragen“, Strassburg E. Heitz, 1899 z. B. S. 76, ferner Professor Matthaei in Kiel, Deutsche Baukunst des Mittelalters, 1899 S. 6 ff. u. A., während Berliner Architekten sich bemüht haben, sie mit den zweideutigsten Mitteln zu verketzern, natürlich ohne ihren psychologischen Sinn auch nur einigermassen zu begreifen.

erscheinen mag, ganz ähnlich als handhabe man eine Sprache, deren Verständniss verloren gegangen, doch immer in der Absicht, sich mitzutheilen und zu sagen, was man Besonderes zu sagen hat. Die Geschichte der Poesie, vor Allem der lyrischen Dichtung, weiss dergleichen längst zu behandeln und nicht mehr gering zu schätzen.

Damit aber erledigt sich zugleich die dritte Forderung Dehio's von selbst: „dass es in folgerichtiger Klärung, Befreiung und Steigerung in die Renaissance als ihren Höhepunkt hinüberführe". Meint Dehio hier mit Renaissance, wie anzunehmen, die nordische von italienischer Renaissance beeinflusste Baukunst im spätern XVI. Jahrhundert, oder gar den italienischen Stil als mustergiltiges Vorbild selber, so ist zu antworten, dass über den continuirlichen Zusammenhang der spätgothischen Entwickelung in unserer Heimath mit den weiteren Phasen der italianisirenden Bestrebungen zunächst garnichts von vornherein postulirt werden dürfe, sondern das Ergebniss der historischen Forschung durchaus abzuwarten sei. Eine Divergenz der Wege, des national eigenthümlichen in der sogenannten Spätgothik hier und des internationalen, das Italienische recipirenden, in der sogenannten (deutschen) Renaissance dort, dürfte kaum befremden. Die Aussage „Schmarsow lässt somit in der Spätgothik sich etwas vorbereiten, was nie eingetreten ist", schwebt wieder vollständig in der Luft, weil sie mir eine Voraussetzung unterschiebt, die ich nicht gemacht habe, und weil jene ganze Construction von Postulaten, die Dehio als Trittleiter zu seinem Triumph unterstellt hat, zusammenbricht. All diese Forderungen haben mit Burckhardt's Raumstil in specifischem Sinne garnichts zu thun, sondern sind vorläufig Dehio's Eigenthum, das sich Niemand wird aneignen wollen.

Sein überlegener Versuch, mir „eine leicht aufzulösende Täuschung" vorzurechnen, entlockt mir nur ein Lächeln. „Schmarsow hat als Hebung des Sinnes für Raumschönheit angesehen, was lediglich ein Sinken des Sinnes für organische Schönheit war." Gewiss, ein Sinken des Sinnes für „organische" Schönheit; das anerkenne ich durchaus. Es giebt aber daneben ein Erwachen des Sinnes für eine ganz anders geartete Raumschönheit, die dem „organischen" Stil sich immer mehr entfremdet und mit organischer Schönheit immer consequenter aufräumt. Da bestraft sich schon die oben gerügte Zweideutigkeit des Ausdrucks „schöne Raumgestaltung". Dehio, der vom Mittelalter, von der Gothik herkommt, kennt eben oder anerkennt eben nur die organische Schönheit dieses Stiles. Da wird Alles, was wir meinen, missverstanden. Nicht besser steht es denn auch mit der Zurechtweisung, wir „hätten die historischen Massstäbe in die Hand nehmen sollen, wie sich ziemte, dann wären wir vor Irrthümern bewahrt geblieben". Erhebendes Bewusstsein des Meisterns! Schon Haenel's Unterscheidung der Beispiele, die wir im Auge haben, unter dem Namen „Saalbauten", den er vorschlägt, von den frühern und eigentlichen „Hallenkirchen", die Dehio wieder ausschliesslich im Auge behält, bezeugt doch, dass die historischen Thatsachen einigermassen wohlerwogen sind,

dass uns aber die Handhabung unserer historischen Massstäbe zu abweichender Auffassung geführt haben. Die Frage, welche Auffassung die richtigere sei, wird die weiter arbeitende Generation von Fachgenossen auf dem Gebiete der Architekturgeschichte demnächst auszumachen haben. Dass Dehio sich auf v. Bezold beruft, und vielleicht umgekehrt auch einmal der andere Mitarbeiter auf den ersten, darf uns nicht beirren. Ich will hier nur eine Frage anheim geben: meint Dehio wirklich, dass Grundrissvergleichungen, die er uns vorrückt, zur Lösung des eigentlichen Problems ausreichen könnten? — Ich bin der Ueberzeugung, dass sie uns recht bald im Stich lassen. Das gesammte Tafelwerk von Dehio und v. Bezold bietet für unsere Hauptfrage nur recht unzureichendes Material; nur Messbildaufnahmen der Innenräume fördern uns wesentlich. — Und wozu die bisher gehandhabten historischen Massstäbe führen, zeigt die Schroffheit seines Urtheils, wie „ein Hohn auf die einfachsten Principien der Raumkunst" — von monumentalen Schöpfungen wie S. Lorenz in Nürnberg, selbst von Ulrich Ersinger's Münster zu Ulm ausgesagt. Wer den Bogen zu straff spannt, wird statt die Zielscheibe zu treffen, sein Werkzeug selber zerbrechen. Neue Zeiten brauchen neue Massstäbe, die deshalb nicht weniger historisch zu sein brauchen. In meinen Augen hat Dehio seine Behandlungsweise der Denkmäler mit diesem Urtheil nur selber verurtheilt, und eingestanden, dass seine Methode hier, angesichts der deutschen Architektur des XV. Jahrhunderts — empfindlich in die Brüche geht.

Wenn dies aber im engen Umkreise der kirchlichen Baukunst hervortritt, auf die sein Werk sich beschränken soll, — was wird erst eintreten angesichts der Fülle von Schöpfungen auf dem Gebiet der Profankunst? Uebernimmt doch die Baukunst zu profanen, sei es öffentlichen oder privaten Zwecken, ja die Architektur als Städtebauerin von diesem Wendepunkt ab immer deutlicher die führende Rolle. Man versuche doch, einem Bauwerk wie das Meissener Fürstenschloss einmal mit dem Massstab der Hochgothik oder des strengen mittelalterlichen Gliederbaues überhaupt beizukommen. Die kleine Differenz über einige Kirchenbauten darf für sich noch lange nicht von der Fährte ablenken, die ich verfolge. Ja, die Frage steht im Grossen und Ganzen garnicht auf dem Boden der Architekturgeschichte allein; wir können mit der isolirten Betrachtung der Baukunst keinesfalls auskommen, das wenigstens dürften meine „Reformvorschläge" hinreichend betont haben. Die Annäherung an die Tendenz der Schwesterkünste findet grade in Profanbau und Städtebau schon ein so weites Feld, dass wir sie allesammt befragen müssen.

Und merkwürdiger Weise, auf diesem Wege muss auch Dehio, selbst im Kirchenbau jener Zeit, wenigstens ein Symptom anerkennen, obschon er es „in etwas anderm als dem Raumstile sucht". Es ist ein Merkmal, das ich in jener oben angeführten Stelle aus „Barock und Rococo" als gemeinsames aller Raumstile in specifischem Sinne Burckhardt's angegeben hatte. „Die Orientirung der Architektur nach der Seite

des Malerischen“ nennt es Dehio. Das Wirkungsfeld, von dem er redet, ist aber eingestandenermassen „nicht eigentlich die Architektur selbst“ Von der Baukunst als Raumschöpferin wäre in seiner Beobachtung also nichts ausgesagt, sondern nur von deren „decorativem Beiwerk“. Für die eigentliche Hauptfrage, die Geschichte der Architektur als Kunst, versagt die Antwort. Nach ihm freilich hätte damals „in der Raumkunst selber ein tiefer greifender Wandel sich nicht vollzogen“; — sie wäre „über die Hochgothik raumkünstlerisch nicht hinausgegangen“. In leeren Kirchen dieser Zeit, die jenes malerischen Beiwerks entkleidet worden, wie so häufig in den Niederlanden, wäre kein Unterschied vom strengen gothischen System wahrzunehmen, was den Raum als solchen betrifft.

Ich meine, da zeigt sich wieder die Unfähigkeit, mit dem bisher gehandhabten Rüstzeug gelehrter Forschung den historischen Erscheinungen beizukommen, offen genug. Man nimmt seine Zuflucht zu einem Seitensprung auf ein anderes Gebiet. Von dem Standpunkt der Raumschöpferin Architektur, der für die organischen Stile ebenso massgebend ist, wie für irgend einen der sogenannten abgeleiteten, tritt man auf den des malerischen Sehens auf der Fläche. Das Beispiel Dehio's von den grossen geschlossenen Mauerflächen stellt das ausser Zweifel. Wo aber bleibt die Erklärung für all die Schöpfungen der Architektur, die aus jener Zeit noch vor uns stehen, und unmöglich mit der Hochgothik unter einen Hut zu bringen sind? Soll über sie alle so abgeurtheilt werden, wie über die grossen süddeutschen Dome und Stadtkirchen: „ein Hohn auf die einfachsten Principien der Raumkunst?“ — einer Raumkunst, deren Wesen uns nicht einmal definirt worden, so dass man die Gesetze „organischer Schönheit“ als selbstverständlich für sie geltend anruft.

Sollten wir wirklich darauf verzichten müssen, den gewaltigen Unterschied zwischen zwei historisch weit auseinander weichenden Erscheinungsreihen zu charakterisiren? Erst wenn wir in das Innere des Raumgebildes dringen, wie es fertig dasteht und wirkt, ist eine genetische Erklärung des ästhetischen Gesammteindruckes möglich, die befriedigen kann. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, diesem Erklärungsbedürfniss durch einen Blick hinter die Coulissen genügen zu können, d. h. indem man die constructive Entstehung eines solchen Ganzen recapitulirt, oder die einzelnen Bestandtheile des Aufbaues analysirt. Das sind lauter Antworten, die daneben treffen, wie die neueste Erklärung für das architektonische Kunstwerk des XV. Jahrhunderts, die uns mit malerischen Wirkungen des decorativen Beiwerks abspeist. Nach meiner Betrachtungsweise giebt es auch „malerische Wirkungen“, die mit der Raumgestaltung selber zusammenhängen: Ausgesprochene Absichten dieser Art finden sich in specifischen Raumstilen. Wäre nun die „Spätgothik“ des Nordens, wenn man nicht allein die ersten Vorboten einer schöpferischen Architekturperiode, sondern die Gesammtheit ihrer ausgebildeten Leistungen auf allen Gebieten in Betracht zöge, vielleicht doch ein Raumstil zu nennen? Scheint es nicht, als nähere sich Dehio selbst mit seiner „Orientirung der Architektur nach

der Seite des Malerischen" unvermerkt dem Erklärungsprincip, das er so weit von sich abzuweisen meint? Die Gründe seiner Ablehnung des „Raumstiles" treffen jedenfalls den Burckhardt'schen Begriff, den er so schnöde als „Zauberwort" bezeichnet, nicht und noch weniger den meinigen. Es sind spanische Reiter, die ihm selbst den Weg zur Einnahme der Veste versperren.

Lassen wir die Analogie mit der italienischen Renaissance doch ruhig vorerst aus dem Spiel. Sie ist für mich keineswegs das entscheidende Kriterium für den Schritt, die sogenannte Spätgothik in Deutschland zum grossen Theil der Renaissanceperiode einzuverleiben. Es ist nicht der Name, sondern die Auffassung als eine Zeit der Wiedergeburt des ganzen Menschen, woran mir gelegen ist. Und das entscheidende Kriterium für die nordische Architektur des XV. Jahrhunderts ergiebt sich einfach aus meiner verbesserten Definition der Architektur als Kunst, d. h. als Raumschöpferin, und der Anwendung dieses Begriffes auf alle Perioden, ohne Unterschied in der Cardinalfrage, um die sich alles dreht.

So verlohnt es kaum der Mühe, über den Namen, den Dehio vorschlägt, ein Wort zu verlieren. Er vermag erstrecht nicht zu leisten, was von solchem Namen verlangt wird, nämlich die Summe von Eigenschaften zu decken, die den historischen Erscheinungen jener Zeit innewohnt. Der Ausdruck „neugermanisch" steht ausserdem unserer heutigen Redeweise zu fern und einer veralteten, missverständlichen Terminologie zu nahe, um sich einigermassen zu empfehlen. Ich kann mich sogar des Eindrucks nicht erwehren, als sei dieser Vorschlag schwerlich ernst zu nehmen, sondern nur ein Einfall, dessen Ausführung höchstens dazu beitragen würde, die ganze Angelegenheit ins Lächerliche zu ziehen. Erliesse man für die gesammte Kunst der besprochenen Jahrhunderte das Edict: „was man nicht decliniren kann, das sprecht als Neu-Germanisch an!" — so würde das Glück des Schubladenkrämers mit seinen saubern Etiketten nicht lange währen; denn der heterogene Inhalt dieses Faches würde immer seinen Schabernack treiben. Und so wird es wohl allen Stilbezeichnungen gehen, die von äusserlich formalen Merkmalen allein entnommen, über die innern Triebfedern keine Rechenschaft geben. Der nationale Beigeschmack hindert aber grade, dass es zum neutralen Schiboleth werde, wie „Gothik" und „Rococo", um deren Etymologie wir uns nicht mehr bekümmern.

Aber Namen, selbst Stilbezeichnungen, sollten uns nicht entzweien. Die Hauptsache bleibt, dass unsere Forschung dem Charakter der Kunstwerke gerecht zu werden vermöge, und dem Wechsel der Generationen entsprechend stets neue Mittel bereit halte, die innern Triebfedern ihres Schaffens zu erschliessen. Die Gefahr, hinter dieser Aufgabe des Historikers zurückzubleiben, scheint mir aus der Stellungnahme der ältern Fachgenossen zu dem Problem, das uns die sogenannte Spätgothik stellt, unzweifelhaft hervorzugehen. Davor warne ich aber, schon im festen Vertrauen auf eine Reihe von Gesinnungsgenossen, die jenen Standpunkt nicht mehr theilen.

Peter Vischer, Vater und Sohn.

Von **Heinrich Weizsäcker.**

Mit dem, was wir heute von Peter Vischer und von seinen Söhnen, den Gehülfen seiner Werkstatt wissen, ist die Summe dessen, was überhaupt von diesen Künstlern zu wissen möglich sein muss, ohne Frage nicht erschöpft. Es ist um dieses Thema nicht anders beschaffen, als um die meisten seiner Art: einer über etwa zwei Generationen sich erstreckenden Forschungsarbeit ist es in neuerer Zeit gelungen, ein vordem völlig confuses Material vorläufig zu sichten, aber es zeigt sich nun erst, wie Vieles noch im Einzelnen, wie im Ganzen der Aufklärung bedarf. Wie wenig jene ersten Erfolge dazu einladen konnten, sich mit dem einmal Erreichten zu begnügen, dafür kann, was Peter Vischer anlangt, nichts lehrreicher sein, als das entsprechende Capitel in Bode's Geschichte der deutschen Plastik, wo die bis dahin gewonnene geschichtliche Einzelerkenntniss, zum ersten Male einem freieren und weiteren Gesichtskreise eingereiht, sogleich ein völlig neues Charakterbild des Künstlers, das erste und einzige sogar, das auf einer wirklichen Kritik der Thatsachen beruht, ergeben hat. Es konnte natürlich nicht die Aufgabe dieser, einem grösseren Ganzen eingereihten Darstellung sein, ihr Thema erschöpfend zu behandeln, genug, wenn sie nebenbei die Stellen anzeigte, an denen die Arbeit später wieder aufzunehmen, vielleicht auch weiterzuführen war. Einen indirecten Versuch dazu bildet das inzwischen erschienene Buch von Georg Seeger[1]) über Peter Vischer den Jüngeren, Peter's Sohn, insofern dasselbe durch eine genauere Umschreibung dieser jüngeren Künstlerpersönlichkeit zugleich zur Aufhellung der Lebensgeschichte des älteren gleichnamigen Meisters beitragen will.

Ich habe im Folgenden nicht die Absicht, die Arbeit eines Anfängers, als den sich der Verfasser selbst bekennt, herabzusetzen, weil sie Schwächen enthält, die man einem Andern weniger leicht verzeihen würde. Aber allerdings bestehen für mich Einwände sowohl gegen einzelne Er-

---

[1]) Peter Vischer der Jüngere. Ein Beitrag zur Geschichte der Erzgiesserfamilie Vischer. Von Dr. phil. Georg Seeger. Mit 27 Abbildungen. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 8⁰. 168 S.

gebnisse als auch gegen die Methode seiner Arbeit im Ganzen. Seine Neigung insbesondere, aus ungenügenden Praemissen Schlussfolgerungen zu ziehen, die keinen Anspruch auf historische Glaubwürdigkeit besitzen, führt so weit über die Grenzen der erlaubten Geschichtsconstruction hinaus, dass sie nicht unwidersprochen bleiben darf. Der Verfasser hat die Ergebnisse seines Buches in einem Schlusscapitel mit der Ueberschrift: „Biographie des jüngeren Peter Vischer“ zusammengefasst. Was vorhergeht, ist eine Reihe von Einzeluntersuchungen, die dazu gewisser massen die Excurse bilden, ohne jedoch unter sich in einem engeren Zusammenhang zu stehen. Ich darf mir deshalb auch erlauben, mich nicht an die von dem Verfasser eingehaltene Gedankenfolge zu binden, sondern statt dessen die Hauptfragen herauszugreifen, welche die Materie selber stellt, und daran meine Bemerkungen anzuknüpfen. Um nicht unbillig zu sein, will ich von vorn herein hervorheben, dass dem Verfasser die Ermittlung oder Correctur mehrerer nicht unwichtiger biographischer und genealogischer Daten zur Geschichte der Vischer-Familie zu danken ist. Namentlich ist von Werth, was er über die Geburtsjahre der drei ältesten Söhne Peter Vischer's des Aelteren, Hermann, Peter und Hans festgestellt hat, weil daraus hervorgeht, dass diese Künstler wesentlich früher, als man bisher annahm, zur Welt gekommen sind — Peter ist um 1487 geboren — und dass sie zu einer dementsprechend früheren Zeit auch in der Werkstatt des Vaters beschäftigt gewesen sein können.

Dies führt nun auch sogleich mitten in den Gegenstand hinein. Eine der wichtigsten Fragen, die aus der Thätigkeit der Vischer'schen Werkstätte der Kritik erwachsen sind, ist die, wie sich die Arbeit zwischen dem Vater und den Söhnen vertheilt habe, die ihm nachweislich alle an die Hand gegangen sind, und welches Verdienst an den uns noch erhaltenen Schöpfungen dem ersten, welches den letzten zuzuschreiben sei. Längst hat man mit Recht die kleinen „Poëtereien“ verschiedener Plaketten und verwandter Erzeugnisse der Kleinplastik, die sichtlich aus dem Atelier der Vischer hervorgegangen sind, dem zweitältesten Sohne Peter zugetheilt; auch an der 1527 vollendeten Grabplatte Friedrich's des Weisen in Wittenberg hat dieser offenbar die Hauptarbeit gethan, wie ein auf sie Bezug nehmender Nürnberger Rathserlass aus demselben Jahre annehmen lässt. Ausserdem existiren einige Zeichnungen von ihm, eine in Weimar im Goethe-Museum, andere in der Sammlung des Louvre. Diese letzten sind dem Verfasser unbekannt geblieben. Dagegen hat er dem jungen Peter Vischer verschiedene sonstige Arbeiten zuzuschreiben versucht, über deren Ursprung man auch anderer Meinung sein kann. So ist das Denkmal des Cardinal-Erzbischofs Albrecht in der Aschaffenburger Stiftskirche eine so ganz in dem allgemeinen Typus der Werkstatt gehaltene Arbeit, wenigstens in den Theilen, die davon erhalten oder fertig geworden sind — denn gewiss ging der ursprüngliche Plan dieses Denkmals um einiges über die nüchterne und unzusammenhängende Compilation hinaus, in der es heute erscheint — dass ich hier keines der sonst

für den so feinfühligen jüngeren Meister charakteristischen Merkmale zu entdecken vermag. Der lateinische Text der Künstlerinschrift, auf den sich der Verfasser beruft, ähnelt ja allerdings demjenigen am Epitaph des sächsischen Kurfürsten, aber das allein ist kein Beweis.

Ich will damit nicht gesagt haben, dass nicht das vergleichende Studium der Bezeichnungen an sich, vor allen Dingen auch die Konfrontirung der verschiedenen Formen der bekannten, einem Angelhaken gleichenden Hausmarke der Vischerhütte zu Ergebnissen führen könne, die ihrerseits wieder eine genauere Scheidung zwischen den einzelnen Werkstattgenossen ermöglichen. Der Verfasser hat in richtiger Erkenntniss dessen auch an einem anderen Orte eine Zusammenstellung der ihm bekannt gewordenen Signaturen der Werkstatt gegeben, nur sind leider hier seine Angaben so unzuverlässig, dass sie, anstatt weiterzuführen, geradezu Verwirrung anrichten müssen. Ich bin nicht in der Lage, seine Mittheilungen sämmtlich nachzuprüfen, doch genügen einige Stichproben aus der p. 27 aufgestellten Tabelle, um die Unzulänglichkeit mindestens einer Anzahl seiner Angaben festzustellen. Dabei will ich noch nicht einmal von kleineren palaeographischen Ungenauigkeiten reden, wie der Nichtbeachtung der verschiedenen Formen des s oder des Unterschiedes, der zwischen i und j, u und v zu beachten ist. Schlimmer ist, wenn der Verfasser unter No. 7 in der Bezeichnung des Eissen'schen Epitaphs in Nürnberg die Anfangsbuchstaben des Namens, P und V in lateinischer Capitalschrift giebt, während sie in Wirklichkeit in einer der Schriftweise des ausgehenden XV. Jahrhunderts verwandten Minuskel gehalten sind, und wenn er des Weiteren den Ortsnamen „Norimberge“ statt „morinberge“ liest, wie er wirklich, wenn auch sonderbar genug geschrieben ist. Auch die Form des Angelhakens, der oben am Stiel ein Kreuz zeigt, ist in gedachter Signatur bei Seeger ungenau mit Hinzufügung eines abschliessenden Querstrichs am obersten Balkenkopf kopirt; dieselbe Marke erscheint bei ihm unter No. 9b (Tintenfass im Ashmolean Museum in Oxford) gar mit drei Apices an den Enden der Kreuzbalken versehen, während sie in Wirklichkeit dieselbe Form wie am Eissen'schen Epitaph aufweist; ganz hülflos ist vollends ebenda die zweimalige Wiedergabe eines zweiten, sicherlich von Peter Vischer dem Jüngeren gebrauchten Zeichens, das zwei von einem Pfeil durchbohrte Fische zeigt u. s. w. Es liegt auf der Hand, dass man solche Dinge in diplomatisch genauer Wiedergabe, die figürlichen Zeichen in getreuen Facsimile-Copien mittheilen muss, wenn man damit wirklich nützen will, anderenfalls verzichtet man lieber ganz darauf.

Aber gehen wir weiter in der Musterung der Werke, die nach des Verfassers Ansicht von Peter Vischer dem Jüngeren herrühren. Schon Bergau sprach in seiner bekannten, übrigens ganz auf A. W. Döbner's Materialien aufgebauten Arbeit, die das Dohme'sche Sammelwerk enthält, die Vermuthung aus, dass zwei Epitaphplatten, die des Eissen'schen Ehepaares in der Aegidienkirche in Nürnberg und die der Margaretha Tucher

im Regensburger Dom die Hand des jüngeren Künstlers verriethen und in der That hat dieser Gedanke, den auch Seeger wiederholt, vieles für sich. Die dem Stil der erwähnten Plaketten nahe verwandte, leichte und geschmackvolle Formgebung beider Werke legt ihn zum Wenigsten recht nahe. Was aber giebt dem Verfasser die Gewissheit der Ueberzeugung, um zu behaupten, dass es sich wirklich so verhalte? Beide Werke sind nach dem Rohguss mit Meissel und Feile stark überarbeitet worden und eben damit haben beide alle die charakteristischen Züge verloren, an denen vielleicht die Hand, die diese Werke ursprünglich geformt hat, hätte erkannt werden können; was geblieben ist, zeigt wohl den bekannten Vischer'schen Stilcharakter, aber zur Constatirung so feiner Unterschiede, wie sie der Verfasser sucht, ist gar kein Anhalt mehr vorhanden. Hier also muss es bei der blossen Vermuthung sein Bewenden haben. Ebenso nimmt der Verfasser die bekannte, sogenannte Nürnberger Madonna, deren nahe Verwandtschaft mit den Stilformen der Vischerhütte G. v. Bezold richtig erkannt hat, für den jüngeren Peter Vischer in Anspruch. Widerlegen lässt sich natürlich auch diese letzte Behauptung nicht, und mit der entsprechenden Reserve ausgesprochen, dürfte sie sogar willkommen geheissen werden, aber zu einem überzeugenden Nachweis reichen auch hier die vorhandenen Kriterien nicht aus, auch nicht eine Behauptung wie diese, es habe in Nürnberg zu jener Zeit keinen zweiten Künstler gegeben, der zu einer classischen Schöpfung solchen Ranges befähigt gewesen wäre: wer kann das wissen?

Auch angesichts der schönen überlebensgrossen Broncefiguren, die 1513 in der Vischer'schen Werkstatt für das Grabmal Kaiser Maximilian I in Innsbruck gegossen wurden, hat der Verfasser der Versuchung nicht widerstehen können, sie wenigstens zu einem Theile als Arbeiten Peter's II, wie ich ihn der Kürze halber nennen will, anzusprechen, wie ihm denn überhaupt dieser jüngere Künstler unter der Hand zu einer solchen Grösse herangewachsen ist, dass er in seiner Darstellung nahezu als die dominirende und jedenfalls als die beweglichste und vielseitigste Kraft der Vischerhütte dasteht. Aber solche Combinationen führen über alles Mass und Ziel hinaus. Soweit die spärlichen gleichzeitigen Quellen, die wir haben, und ausserdem Tradition und Stilkritik einen Einblick in den umfänglichen Betrieb jener Giesshütte gestatten, kann man nun einmal nicht anders, als in dem alten Peter Vischer den eigentlichen, sowohl technischen, als künstlerischen Leiter erkennen. Ja, soviel auch seine Söhne an selbständiger Begabung besessen haben mögen, so scheint es der Vater doch verstanden zu haben, sie, so lange er lebte, in einer derartigen Abhängigkeit von sich zu erhalten, dass im Grunde doch nur geschah, was er wollte. Das eben ist ja die Ursache, weshalb sich die künstlerischen Individualitäten innerhalb jener jüngeren Generation in so schwacher Differenzirung von einander entwickelt haben, so, dass es der Forschung, von den schon erwähnten und einigen weiter unten zu besprechenden Einzelfällen abgesehen, in der That noch nicht gelungen ist

und vielleicht auch nie vollständig gelingen wird, sie im Einzelnen zu unterscheiden. Ich meine nun aber auch, wo das Persönliche derart hinter der Collectivproduction zurücktritt, da verliert auch die kunstwissenschaftliche Forschung, die doch zunächst am Persönlichen hängt, an Reiz nicht nur, sondern auch an Werth, oder sie sollte doch, ehe sie sich mit so aussichtslosen Unternehmungen wie den oben angeführten abmüht, sich an die Dinge halten, die noch einen einigermassen lohnenden Erfolg versprechen. So wäre es z. B. eine dankbare Aufgabe, den Beziehungen der Vischer zum Cardinal Albrecht von Brandenburg nachzugehen, bei denen, wie auch dem Verfasser bekannt, der Vermittelung eines Sohnes, der kaum ein anderer als Peter II sein kann, Erwähnung geschieht. Mainz und Aschaffenburg sind zwei Gebiete, die da zusammen behandelt werden müssten und ich möchte glauben, es wäre das keine verlorene Mühe. Und sodann im anerkannten Specialgebiet Peter's II, im Bereich der Medaillen und Plaketten: wer es unternähme, die grösseren öffentlichen und privaten Sammlungen auf etwaige Erzeugnisse der Vischer'schen Kleinkunst hin einer systematischen Durchsicht zu unterziehen, würde sicher nicht vergebens arbeiten. Zwei dem Verfasser unbekannt gebliebene Werke dieser Art, die unbedingt auf ihren näheren Zusammenhang mit Peter Vischer II zu untersuchen sein würden, möchte ich nur im Vorübergehen erwähnen. Es sind zwei Plaketten, die eine, mit der Darstellung des Salvator Mundi, bezeichnet mit dem Angelkaken, wie ihn auch die zuvor erwähnte Oxforder Bronce aufweist und 1515 datirt, befindet sich im herzoglichen Museum zu Gotha,[2]) ihre Kenntniss verdanke ich W. Bode; die andere fand ich selbst vor Jahren unbenannt in der Broncen-Sammlung des South-Kensington-Museums, sie ist nicht bezeichnet, um so interessanter aber durch die Darstellung, ein Profilbildniss des älteren Peter Vischer in höchst lebensvoller, technisch den Reliefs des Sebaldusgrabes aufs engste verwandter Behandlungsweise.[3])

Was das Sebaldusgrab anlangt, so wird hier ausführlicher davon die Rede sein müssen, schon deshalb weil der Verfasser diesem Monument eine besonders eingehende Untersuchung gewidmet hat. Auch drängt sich hier die durchgehende grosse Frage, was vom Vater, was von den Söhnen

---

[2]) Profilkopf, nach rechts gewandt und in einen Rundbogen hineingestellt. Die Platte, von rechteckiger Form, hat oben einen von zwei Delphinen gebildeten Aufhänger, Bronce mit schwarzer Patina, h. 150, br. 95 mm. Auf der Vorderseite unter dem Bilde die Inschrift:

ECCE SALVTARIS VVLTVS QVEM CELICA GAVDENT
AGMINA CONSPICERE.: ILLE HOMINV(M) SPES VITA SALVSQ(VE)

Die Bezeichnung auf der Rückseite. Das Täfelchen ist nach gefälliger Mittheilung des Herrn Geh. Regierungsrathes Dr. Purgold in Gotha alter Besitz der herzogl. Sammlung, über die weitere Herkunft ist nichts bekannt.

[3]) Profilkopf, nach links gewandt, mit Schurzfell und Kappe wie am Sebaldusgrab. Platte von reckteckiger Form, wenig bearbeiteter Bronceguss h. 102, br. 82 mm. No. 167—'67.

herrühre, mehr als an irgend einer anderen Stelle auf, da neben gewissen Unterschieden in der Qualität der Arbeit auch eine glaubhafte Ueberlieferung dafür spricht, dass nicht alles vom Vater Vischer allein ausgeführt ist. Wir haben die Inschrift am Sockel des Denkmals, die aussagt, dass er mit seinen Söhnen das Werk gemacht hat, und was ein gleichzeitiger Berichterstatter, der Metalllieferant Cunz Rösner mittheilt, lässt sogar unmittelbar vermuthen, dass auf Peter II ein gut Theil der Arbeitsleistung zurückzuführen ist. Nur das ist ein Irrthum, den der Verfasser wohl von Bergau herübergenommen hat, wenn er jenen Rösner ausdrücklich bekunden lässt, Peter der Sohn habe „das Meiste an dem Werk gemacht". Diese letzte Form der Ueberlieferung ist vielmehr wesentlich jüngeren Datums, gedruckt findet sie sich wohl zum ersten Male in einer Ortsbeschreibung des XVIII. Jahrhunderts, deren erster Band unter dem Titel „Diptycha Ecclesiae Sebaldinae" (Nürnberg 1756) eine Anzahl geschichtlicher Mittheilungen über die Sebalduskirche enthält. Von da scheint auch Baader (Beiträge I, p. 53) seine gleichlautende Angabe entlehnt zu haben, ausserdem findet sie sich noch in einer handschriftlichen Quelle des XVII. Jahrhunderts, mit der uns der Verfasser bekannt macht, die aber so gut wie jene Diptychen von secundärer Bedeutung ist. Doch kurz und gut, hier lohnte es sich thatsächlich, den Spuren nachzugehen, die von der Arbeit der Söhne geblieben sein mögen, wenngleich auch hier, wie ich wiederum von vornherein bemerken muss, der Verfasser des Guten viel zu viel gethan hat.

Zur Lösung dieser Hauptfrage war ich selbst vor längerer Zeit einmal in einer Arbeit beizutragen bemüht, zu der mir einige in Paris von mir aufgefundene Zeichnungen, die aus dem Kreise der Söhne, vermuthlich von Hermann und von Peter herrühren, den Anlass gegeben hatten. Seeger scheint diese im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen veröffentlichte Studie nicht gekannt zu haben. Ich muss daher schon so unbescheiden sein, mich selbst zu citiren, namentlich deshalb, weil ich immer noch derselben Ansicht bin, wie damals, dass hier auch die genaueste stilkritische Prüfung an positiven Ergebnissen herzlich wenig zu Tage fördern wird, so lange nicht ganz andere Voraussetzungen für die Unterscheidung der einzelnen Glieder der Familie Vischer vorliegen, als die, welche bis heute gegeben sind. Ich habe damals versucht, zwei allegorische Frauengestalten am Sockel und die Leuchterweibchen an den vier Ecken vom Gehäuse des Sebaldusgrabes als selbständige Arbeiten Peter's II aus der übrigen Masse auszusondern. Weiter bin ich aus guten Gründen nicht gegangen. Seeger hat etwas weniger Entsagung geübt und hat ausserdem auch zwei der vier Reliefs am inneren Unterbau des Schreines, welche Scenen aus der Legende der Heiligen enthalten, einige der berühmten Apostelstatuetten sowie eine der über diesen befindlichen Patriarchenfiguren für denselben Künstler reclamirt, der ausserdem nach seiner Meinung der geistige Urheber der gesammten decorativen Erfindung am Denkmal ist und sie auch zum grossen Theil

selber ausgeführt hat. Das ist viel auf einmal und ich glaube, dass ich da nicht der Einzige bin, der Bedenken tragen wird, sich dem Verfasser anzuschliessen.

Seine weitausgedehnten Argumentationen im einzelnen zu widerlegen, fehlt es mir in diesem Zusammenhange völlig an Raum, ich kann nur sagen, dass mich keine derselben überzeugt hat. Nur in Ansehung der Reliefs am Unterbau muss ich zugeben, dass auch ich mich immer versucht gefühlt habe, an einen der jüngeren Mitwirkenden zu denken, von dem aber dann alle vier Reliefs und nicht bloss zwei herrühren müssten, denn in Form und Technik besteht zwischen ihnen kein ernstlicher Unterschied. Soll das aber gelten, dann vermisse ich bei Seeger um so mehr den Hinweis auf ein weiteres, ganz unmittelbar mit diesen zusammengehöriges Werk der Vischerischen Hütte, die Gedächtnisstafel des Propstes Anton Kress († 1513) in der Lorenzkirche in Nürnberg. Dieses wenig beachtete, obwohl von Bergau wie von Bode eingehend gewürdigte Werk ist eine der entzückendsten Schöpfungen, die aus den Händen der Vischer überhaupt hervorgegangen sind, auch, was ja immer von besonderem Reiz ist, gleich den meisten Partien des Sebaldusgrabes als Guss so vollkommen, dass es der nachbessernden Prozedur des „Verschneidens“ nicht bedurft hat. Die leichte, discret und anmuthig ordnende Künstlerhand, die dieses kleine Denkmal schuf, hat auch die Modelle zu jenen Reliefs am Sebaldusgrabe geliefert. Herkömmlich wird als Urheber des Kressischen Epitaphs einer der Söhne, und zwar Hermann, genannt.

Die Entstehungsgeschichte des Sebaldusgrabes und auch der Irrthum, in dem sich der Verfasser bezüglich der Betheiligung des jüngeren Peter Vischer befindet, hängt nun aber aufs engste mit einer anderen, für die Beurtheilung der Gesammtproduction der Vischer geradezu grundlegenden Frage zusammen, der Frage nach dem Verhältniss dieser Künstler zur italienischen Renaissance und nach den Beziehungen, die ihnen die Kenntniss dieser südlichen Formenwelt vermittelt haben. Neben Dürer's Werkstätte hat in Nürnberg die Giesshütte der Vischer im Beginn des XVI. Jahrhunderts zur Ausbreitung der Renaissancebewegung vor anderen beigetragen; wir sagen das mit allem Vorbehalt, der sich für den Kundigen von selbst versteht. Und namentlich ist der antikisirende Decorationsstil, den die Vischer einer- Dürer andererseits in wenig späterer Zeit zu einer geradezu glänzenden Routine ausgebildet haben — man denke, was Dürer anlangt vor allem an die wunderbare Ornamentfülle von Kaiser Maxens Ehrenpforte und Triumphwagen — förmlich eine beiden gemeinsame Neuschöpfung.

Nun liegen die Wege, auf denen Dürer die Anregung aus dem Süden zugeflossen ist, vor aller Augen, über dem Bildungsgang sowohl des älteren, als der jüngeren Vischer liegt völliges Dunkel. Der erste, der behauptet hat, Peter Vischer, und zwar der ältere Meister dieses Namens, sei in Italien gewesen, war meines Wissens Sandrart. Er hat vermuthlich dafür ebensowenig ein sicheres Zeugniss besessen, wie wir. Aber

sein künstlerisches Gefühl wird ihm angesichts der Vischerischen Renaissancedecoration gesagt haben, dass man so etwas nicht machen kann auf blosses Hörensagen hin, dass vielmehr eine so sichere Handhabung der italienischen Stilformen, wie sie hier zu Tage tritt, eine unmittelbare persönliche Anschauung italienischer Kunst und deren Studium mit Nothwendigkeit voraussetzt. Auch der Autor unserer jüngsten Peter Vischer-Studie ist mit Recht zu derselben Grundanschauung gekommen, aber nicht der ältere, sondern der jüngere Meister des Namens Peter, ist ihm derjenige, der Italien gesehen hat. Grund dafür ist ihm hauptsächlich ein schon früher bekanntes Document vom Jahre 1509, eine Rechnungslegung, die sich mit dem Colportage - Vertrieb der Schedel'schen Weltchronik in Oberitalien befasst. Darnach hat ein Peter Vischer auf einer zwischen 1499 und 1509 unternommenen Reise für den Nürnberger Verleger jenes Werks bei dessen Agenten in verschiedenen Städten Oberitalien's Geldbeträge erhoben. Gewiss interessant genug, dass die Anwesenheit eines Trägers dieses Namens in einigen der künstlerisch bedeutendsten Orte des oberen Italien's von Como bis Genua nachgewiesen werden kann, und zwar, wenn man sich an die ersten in Betracht kommenden Jahre hält, zu eben jener Zeit, in der das „moderne“ Element in der Arbeit der Vischer wirksam zu werden beginnt. Aber Alles, was daraus sonst noch gefolgert werden kann, bleibt doch Vermuthung, so lange nicht andere, gewichtigere Anhaltspunkte gegeben sind, über die der Verfasser so wenig als ein Anderer verfügt. Und angenommen auch, jener Peter Vischer, den die erwähnte Buchhändlerrechnung nennt, sei wirklich mit einem Gliede der bekannten Rothgiesserfamilie identisch zu nehmen, warum soll es nicht der ältere Inhaber dieses Namens sein? In der Zeit vor dem Beginne der Arbeit am Sebaldusgrabe besteht eine Lücke von mehreren Jahren, aus denen wir keine sichere Schöpfung der Vischerwerkstatt kennen, chronologisch lässt sich also eine italienische Reise in diesem Zeitraum sowohl in den Lebenslauf des älteren, wie des jüngeren Meisters einreihen. Seeger freilich hat sich zur Aufgabe gestellt, den jüngeren als den eigentlichen Träger der Renaissancebewegung im Kreise der Seinen erscheinen zu lassen; eben deshalb soll er ja auch am Sebaldusgrabe die Hauptarbeit an den Decorations- und Architekturtheilen ausgeführt haben, und deshalb soll in jenem Agenten des Nürnberger Buchverlegers auch kein anderer als Peter II zu erkennen sein. Ich meinerseits sehe in diesem Beweisverfahren nicht mehr und nicht weniger als eine petitio principii, die uns in Wirklichkeit um keinen Schritt weiterbringt, denn dass wahrscheinlich entweder der ältere oder der jüngere Peter Vischer, oder, was noch wahrscheinlicher ist, dass alle beide in Italien gewesen sind, das haben sich aus blossen stilkritischen Erwägungen seit Sandrart so ziemlich Alle gesagt, die sich mit dem Studium ihrer Werke befasst haben. Gewiss ist nach wie vor nur die eine, durch Neudörfer und das Pariser Skizzenbuch verbürgte Thatsache, das Hermann Vischer, der älteste Sohn, in Italien gewesen ist. Seeger verlegt diese Reise in die

Jahre 1514 und 1515, die Daten, welche die Pariser Zeichnungen für eine genauere Zeitbestimmung an die Hand geben, sind 1515 und 1516. Zur Klärung der Frage, um die es sich hier handelt, trägt das freilich so gut wie gar nichts bei, denn damals war sicher das Meiste vom Sebaldusgrabe schon im Guss vollendet, und insbesondere kann Hermann's Einfluss auch zu Gunsten der Renaissanceform, soweit sie nicht schon im decorativen Detail vorhanden war, nicht mehr viel gewirkt haben. Wir besitzen im Gegentheil an zwei Entwürfen, die Hermann 1516 abweichend von dem ursprünglich gothisch gedachten Aufbau des Tabernakels im reinen Stil der Hochrenaissance gezeichnet hat, die aber in der endgültigen Ausführung keinerlei Berücksichtigung erfahren haben, eher ein Anzeichen dafür, dass man an entscheidender Stelle durchaus nicht gesonnen war, der Jugend das letzte Wort einzuräumen.

Mit etwas mehr Glück ist der Verfasser bemüht gewesen, den Quellen im Einzelnen nachzuforschen, aus denen die Vischer ihre Kenntniss italienischer Stilformen geschöpft haben mögen. Dass ihnen vorzugsweise aus oberitalienischer Architektur und Decoration Anregung zugeflossen sein muss, ist zwar auch schon früher ausgesprochen worden, ein Blick auf ihre Arbeitsweise konnte daran ja auch keinen Zweifel lassen; aber es trägt zu einer willkommenen Vertiefung dieses Urtheils bei, wenn es dem Verfasser gelungen ist, bestimmte Ausgangspunkte jener Einflüsse an San Lorenzo in Lugano, am Dom zu Como und an der Certosa von Pavia nachzuweisen. Schade nur, dass er seine Studien auf diesen Denkmälerkreis beschränkt hat, der im Grunde genommen doch nicht der eigentlich ausschlaggebende ist. Vielleicht hat ihn die aus der Schreyer-Wolgemutischen Abrechnung ersichtliche Reiseroute von dem nächstliegenden Wege, der nothwendig nach Venedig führen musste, abgebracht. Thatsächlich aber ist dort die eigentliche geistige Heimath des Vischer'schen Renaissancestils zu suchen. Das gilt einmal für den ganzen Bereich der decorativen Erfindung: der eine Bau von S. Maria de' Miracoli gäbe, von anderen zahlreichen Monumenten abgesehen, die Mittel an die Hand, um diese Behauptung bis in alle Einzelheiten zu erweisen; es gilt aber ebensowohl von zahlreichen Besonderheiten der figürlichen Darstellung, die in der Production der Vischerhütte gleichzeitig mit dem Umschwung in den decorativen Künsten einen wesentlich veränderten Habitus annimmt. Und zwar ist es, wie in der Schmuckform, so auch hier der ganz specielle Stil der für Venedig um die Wende des Jahrhunderts tonangebenden Bildhauergruppe der Lombardi, dessen Nachahmung sich, weniger vielleicht in der Darstellung des menschlichen Körpers selbst, um so auffallender aber in der Gewandbehandlung bei den Vischer geltend macht. Mit einer eigenthümlichen Schwere, wie von Feuchtigkeit durchtränkt, pflegen in ihren Arbeiten die Gewandstücke modellirt zu sein, in gleichmässigen, bogenförmigen Schwingungen nach unten hängend, oder sich an die Gliedmassen der Figuren, namentlich der leichter gekleideten allegorischen oder mythologischen Gestalten anschmiegend. Dieses eigenartige Spiel

der Gewandbehandlung ist der Beobachtung Seeger's nicht entgangen, nur hat er versäumt, es für die einzig zutreffende Schlussfolgerung, die daraus, wie aus dem Vorhergehenden gezogen werden musste, zu verwerthen. Mir scheint die Annahme ganz unumgänglich, dass mindestens einer der Vischer, einerlei welcher, in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts nicht nur Oberitalien, sondern auch speciell Venedig besucht haben muss. Das erscheint auch in jeder anderen Richtung nichts weniger als unglaubhaft: über den ausserordentlich starken Zufluss deutscher Künstler, der schon im Laufe des XV. Jahrhunderts nach dem Veneto stattfand, sind wir ja noch jüngst in diesen Blättern auf schätzbare Weise unterrichtet worden.

Aehnlich wie in der Stilfrage ergeht es mir in Ansehung der stofflichen Interpretation, die der Verfasser dem Sebaldusgrabe widmet. Ich kann mich wohl für ein Stück Weges seinen Ausführungen anschliessen, dann aber sehe ich mich durch grundlegende Unterschiede der Beurtheilung von ihm getrennt und ich kann mich dem Eindruck nicht verschliessen, dass er seine Aufgabe auch hier viel zu leicht genommen habe. Es handelt sich im gegebenen Falle hauptsächlich um die Aufklärung der z. Th. noch immer räthselhaften mythologischen oder allegorischen Darstellungen, die theils in Relief, theils in voller Figur herausgearbeitet, den Sockel des Gehäuses am Grabe des hl. Sebald verzieren. Der Verfasser, immer von dem Gedanken geleitet, dass Peter II als der eigentliche Vertreter des antikisirenden Elementes in der Werkstatt das Hauptverdienst an der Arbeit habe, sieht in der hier ausgebreiteten Gedankenwelt nur ein neues Kennzeichen des vom unverfälschten Bildungsstoff der Renaissance durchdrungenen jüngeren Meisters. In Wirklichkeit handelt es sich hier um Dinge von sehr viel complicirterer Natur, Erfindungen, in denen ganz verschiedenartige Elemente der Eingebung und der Ueberlieferung bunt durch einander laufen. Es wäre sehr zu wünschen, dass einmal eine kundige und erfahrene Hand uns anstatt des Wirrwarrs von zahllosen und meist unsagbar dilettantischen Erklärungsversuchen, die dem gesammten Figurenschmuck des Sebaldusgrabes, namentlich von einheimischen „Führern“, schon gewidmet worden sind, mit einer erschöpfenden sachlichen Exegese dieser im Einzelnen allerdings nicht immer leicht verständlichen Bilderwelt beschenkte. Ich muss mich hier im Wesentlichen auf die von dem Verfasser aufgeworfene Frage nach der Einwirkung humanistischer Gedanken an den unteren Partien des Denkmals beschränken. Natürlich ist es ganz in der Ordnung, wenn Seeger den geistigen Ursprung der rein antiken mythologischen Details, der geflügelten Genien und der Fabelwesen, der Panisken, Tritonen u. a. m. da sucht, wo er allein zu zu suchen ist. Dass es ihm dabei gelungen ist, in einer Reihe kleiner Reliefs, die sich an den Stirnseiten des vielfältig verkröpften Sockels hinziehen, das Urbild einer Marsyasfigur in einem venezianischen Druck, einer Ovid-Ausgabe von 1497, nachzuweisen, ist mit Dank anzuerkennen. Ich nehme wenigstens an, dass er richtig gesehen hat, den Fall

selbst nachzuprüfen habe ich inzwischen keine Gelegenheit gehabt. Eine analoge Beobachtung vermag ich jedoch hinzuzufügen: an der Ostseite des Sockels befindet sich in der Reihe der Sockelreliefs links unten die etwas phantastische Darstellung einer Muse, kenntlich gemacht nicht nur durch eine Harfe, in deren Saiten sie greift, sondern auch durch den Pegasus und den castalischen Quell, die zur Seite angedeutet sind. Die Figur der Muse ist dem Titelholzschnitt der quatuor libri amorum des Conrad Celtes (Nürnberg 1500) entnommen, stammt also auch aus der Sphaere der humanistischen Strebungen und sogar unmittelbar aus dem in Nürnberg heimischen Literatenkreise.

Davon aber kann nicht im Mindesten die Rede sein, dass, wie der Verfasser annimmt, der gesammte Inhalt der Decorationsmotive, um die es sich hier handelt, aus dieser einen Quelle abzuleiten wäre. Zur Hälfte gehört er, und das ist es, was ich im Gegensatz zu unserem Autor mit besonderem Nachdruck betonen muss, einem ganz anderen, älteren Formenschatze an, demselben, aus dem schon das gesammte christliche Mittelalter den decorativen Aufwand seiner kirchlichen Kunst zu bestreiten gewohnt war. Dass der oder die erfindenden Künstler auch sonst mit der herkömmlichen kirchlichen Bildersprache vertraut gewesen sind, zeigt ja auch der obere Theil des Denkmals mit den zwei Reihen von Statuetten der Apostel in einer unteren und von Propheten-[4]) und Patriarchengestalten in einer oberen Zone, die in einem, hier allerdings auch noch nie beachteten Parallelismus den Inhalt des christlichen Glaubensschatzes in durchaus typischer Weise zum Ausdruck bringen. Dem symbolischen Bilderkreise des christlichen Mittelalters sind aber auch noch eine Menge anderer Dinge hier entlehnt. Dahin gehören vor Allem die phantastischen Thiergestalten, die vom Sockel des Denkmals bis zum Sarkophag hinauf alle Theile beleben, die Löwen, Hunde, Frösche und Schnecken, auch die Sirenen, die als Kerzenhalter an den Ecken dienen, Typen, die in der plastischen Ausschmückung kirchlicher Bauten und namentlich auch des kirchlichen Mobiliars, der Chorgestühle und anderer Gegenstände dem ganzen Mittelalter und so auch noch dem XVI. Jahrhundert durchaus geläufig sind. Uebrigens gehört ein Theil dieser Zierrathe von allem Anfang an auch zum ständigen Repertoir der Vischerhütte und zwar in einer Zeit als noch Niemand in Nürnberg etwas von Renaissance gewusst hat: jener Thier-

[4]) Dass in der Mehrzahl dieser Figuren Propheten zu erkennen sind, ist zwar die übliche Annahme, aber noch Niemand hat, soweit ich sehen kann, beachtet, dass dieselben auch vom Künstler ganz unzweifelhaft als solche charakterisirt sind, sie tragen nämlich fast alle Spruchrollen, das übliche Attribut der Prophetie, in Händen. Die Rollen sind nur bei einigen im Guss etwas verunglückt. Eine willkommene, in diesen Zusammenhang sich einfügende Deutung, welche Seeger vorschlägt, will ich nebenbei nicht unerwähnt lassen, sie betrifft in derselben Reihe eine von den übrigen langgewandeten Gestalten abweichende, mit Hut und kurzer Tunika bekleidete Figur, in der er, wie ich glaube, richtig einen jugendlichen David erkennt.

figuren bedient sich Hermann Vischer, Peter Vischer's des Aelteren Vater, bei dem 1458 von ihm in die Stadtkirche von Wittenberg gelieferten spätgothischen Taufstein und ebenso der ältere Peter Vischer bei seinem Entwurfe zum Sebaldusgrab von 1488, von dem sich der Riss in der Bibliothek der Wiener Akademie befindet. Wenn ferner unter den vier sitzenden Rundfiguren von Helden des Alterthums, die die Ecken des Sockels einnehmen, den Helden des alten Testaments, Nimrod (?) und Simson, zwei antike Heroen, Perseus und Hercules entgegengestellt sind, so ist auch das nicht mit Nothwendigkeit als zeitgenössische humanistische Eingebung zu bezeichnen. Schon die kirchliche Kunst des XV. Jahrhunderts erlaubte es Heroen des heidnischen Alterthums mit den Männern der heiligen Geschichte in Parallele zu bringen; so ist namentlich auch die Juxtaposition von Hercules und David, wie sie auch hier erscheint, in dem angegebenen Zeitraum keineswegs vereinzelt.[5]) Die vier humanen Tugenden, deren Figuren sich, zugleich mit den Heroen alternirend, in den Achsen des Denkmals gegenüberstehen, hat selbst der Verfasser in seiner Darstellung nicht für die Antike in Anspruch genommen. Sie gehören denn auch zum unentbehrlichen Rüstzeug der kirchlichen Kunst im Mittelalter. Dahin sind aber auch noch einige jener kleinen, zum Theil recht flüchtig modellirten Darstellungen in Flachrelief zu rechnen, die sich, wie erwähnt, an den Stirnseiten des Sockels, ganz unten am Denkmal hinziehen. In der Mehrzahl allerdings sind diese der landläufigen antiken Fabelwelt entlehnt, aber sie sind es nicht alle, wie Seeger meint, oder doch nicht unmittelbar. Selbst wo der Schein zu Gunsten der humanistischen Beeinflussung spricht, ist Vorsicht in der Beurtheilung geboten. Die christliche Mythologie des Mittelalters, wenn es erlaubt ist, sich in Kürze dieses Ausdruckes zu bedienen, hängt viel zu eng mit den geistigen Bildungsstoffen der antiken, griechisch-römischen Welt, aus der sie zu einem Theil hervorgegangen ist, zusammen, als dass sie die Spuren ihrer Herkunft jemals ganz abgelegt hätte. Wer sich nur etwas mit mittelalterlicher Kunst beschäftigt hat, weiss das zur Genüge. Wo also in einem Werke der neueren kirchlichen Kunst, wie hier, Beziehungen zu antiken Vorstellungskreisen auftauchen, da wird immer noch zu unterscheiden sein zwischen solchen, die auf eine unmittelbare classische Reminiszenz schliessen lassen und solchen, die auf dem Wege der mittelalterlichen Tradition herübergenommen sind.

Und verschiedene Fälle der letzten Art sind auch hier zu constatiren. Seeger hat unter den erwähnten Sockeldarstellungen zwei auffällige sitzende Gestalten, eine an der nördlichen und eine an der südlichen Langseite, trotz ihrer etwas mangelhaften Adjustirung richtig als Jupiter und Apollo bestimmt; aber was sie zu bedeuten haben, ist damit nicht zur Genüge erkannt. Der Verfasser hat übersehen, dass beide durch ein besonderes Attribut noch näher bestimmt sind. Beide halten einen mit einem kugel-

[5]) Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, I, 1, pag. 422 ff.

förmigen Knauf versehenen Stab in Händen, und sind durch diesen als Planetenbilder charakterisirt. Eben dieser Stab ist hier wie in zahlreichen Darstellungen derselben Kunstperiode aus der Hand von Burgkmair, Barthel und Hans Sebald Beham, Tobias Stimmer u. A., das ständige Abzeichen der Planetengottheiten, jener geheimnissvollen Mächte, die nach dem Glauben der Zeit von ihren himmlischen Häusern aus Temperament und Schicksal der Menschen, wie die Heilkräfte der Natur bestimmen. Als geistig-sittliche Kräfte personificirt, gehören auch die sieben Planeten den künstlerischen Vorstellungskreisen des Mittelalters an, im engeren Bereiche der von der scholastischen Bildung ausgegangenen encyclopaedischen Darstellungsreihen haben sie anderen Ortes sogar ihre besondere kirchliche Sanction erlangt.[6]) Fraglich ist mir die Bedeutung einer dritten, mit dem Planetenstab versehenen Gestalt auf der unmittelbar an das Jupiterrelief anschliessenden Stirnfläche des Sockels, einer weiblichen Halbfigur, die ihre linke Hand auf eine Laterne stützt, vielleicht ist Luna damit gemeint. In den Zusammenhang der mittelalterlichen Ueberlieferung scheint mir endlich an derselben (Süd-) Seite wie Jupiter noch eine letzte Darstellung zu gehören. Aus dem Rücken eines Fischleibes wächst ein nacktes Weib heraus mit aufgelösten, fliegenden Haaren, in der linken Hand einen Rundspiegel haltend. Von rückwärts reckt ein Gespenst in Gestalt eines halbverwesten Leichnams seinen mageren Arm nach ihr aus, während auf der anderen Seite die Gestalt eines Riesen sichtbar wird, der mit teuflichem Angesicht grinsend unter dem Spiegel hervorsieht. Es ist nicht eine beliebige Schönheit, wie Seeger annimmt, oder eine Venus, wie andere Erklärer behaupten, damit gemeint, sondern wir haben es vielmehr mit dem Typus jener fischgeschwänzten Weiber zu thun, welche die mittelalterliche Kunst und Poesie als Sirenen kennt und stellenweise auch als Sinnbilder der Verführung ausdrücklich bezeichnet. Decorativ kommen sie häufig an Chorgestühlen des späteren Mittelalters vor, besonders mit Putz und Schmuck beschäftigt und auch, wie hier am Sebaldusgrabe, mit einem Spiegel in der Hand.[7]) Ich glaube, dass die mittelalterliche Vorstellung der Sirene auch im gegebenen Falle dem ausführenden Künstler im Sinne gelegen hat, wenn gleich die typologische Deutung hier erschwert ist durch die Nebenfiguren des Gerippes und des Dämons (Tod und Teufel?), die nicht unberücksichtigt bleiben dürfen. Diese setzen die Sirene zugleich in Beziehung mit jenen Bildern der „vanitas vanitatum“ — der Eitelkeit der Welt in der Vergänglichkeit ihres dem Tode und den Strafen des Jenseits verfallenen Wesens — wie sie, den moralisirenden Tendenzen des ausgehenden Mittelalters entsprechend, in der Kunstübung dieser und der nächst-

---

[6]) Vergl. J. v. Schlosser „Giusto's Fresken in Padua etc.“ im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, XVII (1896) 44 ff.

[7]) Piper, a. a. O. I, 1, 391. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, II, 1, 403.

folgenden Zeit vielfach wiederkehren, namentlich in den Stichen der Kleinmeister und der plastischen Kleinkunst. Den Gedanken der Vanitas scheinen mir übrigens auch die von Peter Vischer II herrührenden allegorischen Frauengestalten anzustreifen, welche die beiden Fortnum'schen Tintenfässer schmücken und zu deren Füssen je ein Todtenschädel liegt. Seeger erklärt diese letzten an der Hand einer recht willkürlich erdachten Auslegung für „Allegorieen des irdischen und des himmlischen Lebens."

Ich will meine Bemerkungen schliessen, obschon der Stoff keineswegs erschöpft ist. Mit dem Gesagten sind immerhin die Hauptpunkte gekennzeichnet, die der Untersuchung werth waren, wenn wir auch hinzufügen mussten, dass es dem Autor der neuesten, diesem Gegenstande gewidmeten Monographie nicht gelungen ist, eine befriedigende Lösung zu geben. Ein dankbarer Boden steht hier nach wie vor der Bearbeitung offen. Bleibt nur zu wünschen, dass die nächste Hand, die den Pflug darüber hinführt, etwas tiefere Furchen ziehen möge, als diesmal geschehen.

Duccio di Buoninsegna von Siena.

Im Bulletino Senese di Storia patria hat Alessandro Lisini, Director des Staatsarchivs und Sindaco von Siena vor einigen Jahren (Anno V fascicolo I p. 20 ss. a. 1898) eine Reihe von höchst interessanten, aus den Kämmerei-Registern Siena's geschöpften urkundlichen Mittheilungen veröffentlicht. In einem wichtigen Punkte bin ich indess in der Lage, die von dem verehrten Freunde aufgefundenen Daten zu ergänzen. Lisini nimmt an (p. 50) Duccio sei kurz nach dem Juni 1313 gestorben. Dies ist, wie das nachfolgende Actenstück erweist, nicht zutreffend; Duccio hat vielmehr sechs Jahre länger gelebt. Dagegen bestätigt sich die Annahme Lisini's von den desolaten Vermögensverhältnissen des Künstlers, den man den Giotto von Siena nennen darf. Doch während der Florentiner Meister in hohem Wohlstande lebte, erging es seinem Sieneser älteren Kunstgenossen herzlich schlecht, wie auch diese Urkunde erweist, denn sie bezieht sich darauf, dass die sechs Söhne und die eine Tochter, die Duccio hinterliess, es ablehnten, die Erbschaft des Vaters anzutreten, die also überschuldet gewesen sein muss.

Im 92. Bande der Sieneser Rathsprotokolle, f. 90[2] (consigli generali) des Staatsarchivs in Siena befindet sich die notarielle Aufzeichnung über die am 16. October 1319 abgehaltene Sitzung des grossen Rathes. Es heisst dort:

„Item cum Ambrogius, Andreas, Galganus, Thome (!), Georgius, Margarita et Franciscus fratres (!), filii olim Duccii Boninsegne pictoris de populo Sancti Quirici in Castro veteri solverint inter omnes in generali cabella comunis Senensis viginti soldos den. Sen. pro repudiatione seu abstinentia hereditatis dicti olim Duccii patris eorum, et ipsam hereditatem repudiaverint seu se ab ea abstinuerint in generali consilio campane comunis Sen., prout exinde dicitur esse carta, facta manu Ser Raynerii Bernardi notarii sub anno dom. MCCCXVIIII ind. secunda die tertio mensis Augusti vel alio, si videtur et placet dicto presenti consilio, quod . . . . dicta repudiatio seu abstinentia dicte hereditatis facta per dictos filios olim dicti Duccii sit firma et rata et quod per hoc presens consilium approbetur . . . . in dei nomine consulatis.“

Der Aufforderung entsprechend rieth dominus Meus Tighi Lei judex,

die Repudiation der Erbschaft zu genehmigen und demgemäss beschloss der Rath mit 201 in die „Büchse des Ja“ gegen 8 in die „Büchse des Nein“ geworfenen Kugeln.

Diese Verhandlung im Consiglio della campana lässt keinen Zweifel, dass Duccio kurz vor dem 3. August 1319, wohl im Juli gestorben ist. Scheinbar steht dem der Auszug entgegen, den Lisini aus dem „Estimo“ von 1318 mittheilt, in dem „domina Taviana“ als Duccio's Wittwe genannt ist, doch eben nur scheinbar. Der Estimo ist, wie zur Ergänzung der Notiz (a. a. Orte p. 50 Anm. 2) erwähnt sei, datirt von 1318, „indict. 1 e 2,“ ist also erst begonnen, als die neue Indiction sich nahte, jedenfalls also erst in der zweiten Jahreshälfte. Ehe die Einschätzungen vom Grundbesitz vorgenommen und der (wie alle diese Steuer-Register) unförmig dicke Band geschrieben, oder ehe er bis zum Folio 153 vorgerückt war, wo sich jene Eintragung befindet, wird der Juli oder August 1319 herangekommen sein. Es lässt sich aus dem Estimo selbst die Bestätigung entnehmen, dass Duccio starb, während diese Einschätzung allmählich vorrückte; denn auf dem 30. Blatt, wo er als Angrenzer eines Grundstückes erwähnt ist, wird er als „magister Duccius pictor“ ohne Hinzufügung eines „olim“ oder „quondam“ bezeichnet.

Duccio hat demnach ein ziemlich hohes Lebensalter erreicht, da die früheste Kunde, die ihn als Maler nennt, von 1278 ist. Es sei den von Lisini mitgetheilten Nachrichten über seine Werke noch eine kleine Ergänzung aus den Kämmerei-Registern hinzugefügt, die sich gleichfalls auf die erste Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit bezieht. Man weiss, dass es Sitte war, die Holzdeckel dieser Pergament-Bände der „Biccherna“ mit Malereien zu verzieren. Während nun Lisini annimmt, die älteste Erwähnung, dass eine derartige Arbeit dem Duccio aufgetragen sei, finde sich zum Jahre 1285, bemerkte ich eine solche eben in dem Register, das einst in einem von Duccio bemalten Deckel gebunden war, im Jahre 1279. In dem Ausgaben-Verzeichniss der zweiten Jahreshälfte (Staats-Archiv Siena, Biccherna No. 75. f. 42²) steht verzeichnet:

„10 sol. Duccio pictori pro pactura (!) librorum camere et IIII^or.“

Diese „Vier“ waren die vier Provisoren, die mit dem Kämmerer die Kassenverwaltung zu führen hatten. Der Buchdeckel hat sich in Siena nicht erhalten. Vielleicht taucht er noch einmal in einer öffentlichen oder privaten Sammlung des Auslandes auf.

Florenz. *Robert Davidsohn.*

Ueber eine Darstellung des heiligen Hieronymus von Albrecht Dürer.

Als ein kleiner Beitrag zur Geschichte der Thätigkeit Dürer's nach dem Jahre 1520 möge die folgende Notiz aufgenommen werden.

Ausser dem allbekannten wundervollen Porträt des 93 jährigen Greises bewahrt die Erzherzogl. Kunstsammlung Albertina zu Wien noch drei weitere Zeichnungen Dürer's, welche genau in derselben Technik ausgeführt und ebenfalls mit der Jahreszahl 1521 bezeichnet sind: auf dem ersten Blatte ist der zugehörige Arm und die Hand des Greises gegeben und der übrige Oberkörper in Umriss flüchtig hinzugefügt. Ein Lesepult, auf welchem ein aufgeschlagener Foliant liegt, und in dessen Fach kleinere Bücher, Dosen und dergleichen sich befinden, ist auf dem dritten, ein umgestürzter Totenschädel auf dem vierten Blatte dargestellt. Diese Bruchstücke ergeben zusammengefügt eine einheitliche Composition, und zwar das Bild eines heiligen Hieronymus in Halbfigur, welcher vor seinem Studiertische sitzend in die Lectüre von Schriften versenkt ist, aus denen dem Sinnenden sich die Erkenntniss des Wahnes und der Nichtigkeit der Erscheinungswelt erschliesst. Kein Zweifel also, dass Dürer dieses in der niederländischen Kunst durch Quentin Massys zu typischer Bedeutung erhobene Motiv seinerseits in einem Gemälde darzustellen beabsichtigte, zu welchem uns die mit feinstem Pinsel ausgeführten Studien vorliegen. Ob der Meister den Plan verwirklicht hat, ist nicht anzugeben, vielleicht ist dieses Werk, wie so vieles andere, was Dürer in jenen Jahren entworfen hat, niemals vollendet worden. Georg Pencz hat den Stoff aufgenommen und in einem Gemälde des germanischen Museums zu Nürnberg dargestellt.

In Bezug auf Dürer aber, welcher, wie die Inschrift auf dem Porträt des Greises beweist, jene Studien zu Antwerpen ausführte, dürfte in der Thatsache, dass er diese Composition des heiligen Hieronymus plante, ein weiterer Hinweis auf den tiefen und nachhaltigen Eindruck gegeben sein, welchen die Werke des grossen Antwerpener Meisters auf ihn ausübten.

Wilhelm Suida.

Zu Dürer's Ehe.

Ueber das Verhältniss Dürer's zu seiner Gattin ist oft und viel geschrieben worden. Eine kleine Thatsache ist für dieses Verhältniss ausserordentlich bezeichnend, die bisher noch nicht beobachtet worden zu sein scheint. Wenigstens habe ich weder in der mir bekannt gewordenen Dürer-Litteratur einen Hinweis darauf gefunden, noch bei dem neuesten Dürerbiographen M. Zucker (Albrecht Dürer. Halle, Niemeyer 1900), dem doch wohl kaum etwas, auch von der abgelegeneren Dürer-Litteratur, entgangen sein mag. Dies giebt mir Veranlassung, die kleine Beobachtung doch bekannt zu geben, die ich vor einigen Jahren zufällig gemacht habe, als ich in Prag nach Ueberwindung von mancherlei kleinen und grösseren Hindernissen zur Besichtigung von Dürer's Rosenkranzbild vorgedrungen war, das von den Strahower Stiftsherren mehr eifersüchtig als geschmackvoll gehütet wird. Ganz rechts auf dieser 1506 zu Venedig gemalten grossen Tafel steht bekanntlich an einen Baum gelehnt der Meister des Bildes, neben ihm ein Unbekannter, für den man verschiedene Namen vorgeschlagen hat. Unmittelbar vor Dürer nun, links unterhalb der stolzen Künstler-Inschrift, die er in den Händen hält, kniet eine Frau, das Haupt umhüllt mit dem weissen Kopftuche, wie es damals in Deutschland üblich war, als die äusserste in der Schaar der knieenden Beter und Beterinnen.

Nur der Kopf der Frau ist sichtbar, es ist ein getreues Porträt der Frau Agnes Dürer, wohl das beste und am sorgfältigsten ausgeführte Bildniss von ihr, dass uns überhaupt erhalten geblieben ist. Ein Vergleich der verschiedenen beglaubigten Bildnisse der Frau Agnes von Dürer's Hand lässt darüber keinen Zweifel. Wäre dieses Frauen-Antlitz an irgend einer andern Stelle der figurenreichen Tafel angebracht und mit weniger Sorgfalt ausgeführt, so würde man vielleicht folgern dürfen, dass Dürer die ihm wohlvertrauten Züge seines Weibes verwandt habe, um eine beliebige Füllfigur damit auszustatten. Da es sich aber um einen ausgesprochen porträtmässigen und mit ganz hervorragender Sorgfalt gemalten Kopf handelt, der schon durch den deutschen Kopfputz sich von den anderen Frauenköpfen des Bildes sofort abhebt, da der Künstler ferner gerade diese Frau in seiner unmittelbarsten Nähe wie ein zu ihm gehöriges Stück anzubringen für richtig fand, so ist es für jeden nicht voreingenommenen Beschauer klar,

dass er damit etwas Besonderes hat sagen wollen. Mitten in einer fremden Umgebung, fern der Heimath und seiner Häuslichkeit, hat Dürer so die Zusammengehörigkeit mit seinem Weibe öffentlich documentiren wollen.

Wenn wir uns klar machen, dass die grosse im fernen Wälschland vollendete Altartafel nach menschlichem Ermessen seinem Weibe daheim niemals zu Gesicht kommen konnte, ja dass Frau Agnes vielleicht nie von dieser feinen Aufmerksamkeit und stillen Huldigung ihres Mannes Kunde zu erhalten brauchte, so gewinnt das Spontane dieser Gefühlsäusserung Dürer's noch bedeutend an Gewicht. Mehr als alles, was man sonst für eine nicht unglückliche Ehe Dürer's ins Feld geführt hat, spricht doch diese Thatsache dafür, dass er mit grosser Verehrung an seinem Weibe gehangen hat. Ein unglücklich Verheiratheter wird nicht gerade die Zeit ungebundener Freiheit in der Fremde und nicht gerade eine solche Altartafel, die seinen Ruhm innerhalb einer neidischen Künstlerschaft auf immer verkünden soll, dazu benutzen, um seinem Ehebündnisse ein solch sinniges und dabei für alle Eingeweihten deutlich erkennbares Denkmal zu setzen. Und dieser Eingeweihten werden nicht allzuwenige gewesen sein. Unter den Mitgliedern der deutschen Rosenkranzbrüderschaft und ihren Frauen waren nicht wenige Nürnberger, denen gewiss die Züge der Frau Agnes Dürer nicht unbekannt waren. Und die andern werden ganz von selbst gefragt haben, wen dieser mit so grosser Sorgfalt gemalte und doch nur so bescheiden angebrachte Frauenkopf in dem heimischen deutschen Kopftuche unmittelbar zu Füssen des Künstlers vorzustellen habe.

Zum Glück gehört dieses wohlerhaltene Bildniss der Frau Agnes zu denjenigen Köpfen der Rosenkranztafel, an welchen der Pinsel des Restaurators gnädig vorüber gegangen ist. Es wäre eine schöne Aufgabe für die kunstgeschichtliche Gesellschaft für photographische Publicationen, dieses trotz aller erlittenen Unbilden immer noch äusserst werthvolle und lehrreiche grosse Tafelbild Dürer's endlich einmal in einer genügenden grossen Aufnahme und mit Detail-Aufnahmen aller wichtigeren Gestalten und Köpfe der Forschung zugänglich zu machen.

Jena, April 1900. *Paul Weber.*

Litteraturbericht.

Christliche Archäologie.

H. Vopel. Die altchristlichen Goldgläser. Ein Beitrag zur altchristlichen Kunst- und Kulturgeschichte. Mit 9 Abb. im Text. Freiburg i. B., Leipzig und Tübingen. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1899. Archäologische Studien zum christl. Alterthum und Mittelalter, herausgegeben von J. Ficker. Heft 5.

Vopel's Versuch, dem Verlangen nach einer gründlichen kunstgeschichtlichen und archäologischen Verwerthung der Goldgläser nachzukommen, hat alle Vorzüge, aber auch manche Schwächen einer Erstlingsarbeit. Das Material ist auf's fleissigste gesammelt, die ältere Litteratur sehr gewissenhaft berücksichtigt. Bei alledem sind die wesentlichsten Ergebnisse nicht immer mit der erwünschten Bestimmtheit herausgearbeitet; andrerseits fehlt es wieder nicht an etwas künstlichen und gewagten Vermuthungen. Einige Ausstellungen können daher im Nachfolgenden nicht unterdrückt werden. Den Werth der Arbeit beeinträchtigen übrigens solche Mängel und Unvorsichtigkeiten nicht in dem Masse, wie dies durch einen redactionellen Missgriff geschieht. Der Verfasser führt uns das Gesammtmaterial, nach den Gesichtspunkten, nach denen er es durchgearbeitet hat, in mehrere Abschnitte vertheilt, vor, — die Synthese muss der Leser selbst vollziehen. Vopel bietet nach einer kurzen Einleitung, in welcher er das über die Technik der Goldgläser Bekannte zusammenfasst und die früheren Forschungen über dieselben aufführt, zuerst eine formale Uebersicht, d. h. eine Betrachtung der verschiedenen Principien der Raumausfüllung und der ornamentalen Elemente, die für die Goldgläser zur Anwendung kommen. Im zweiten Capitel sucht er einige grundlegende Voraussetzungen für ihre Datirung zu gewinnen. Das dritte umfasst wieder das ganze Material, das uns hier nach seinem gegenständlichen Inhalt in „chronologisch-sachlicher Gruppirung“ vorgeführt wird. Auf die Untersuchung der eigentlichen Bestimmung der Goldgläser im vierten Abschnitt folgt endlich ein vollständiges Verzeichniss derselben mit Angabe der Abb. und Litteratur ungefähr in der gleichen Anordnung wie im dritten Capitel. Es wird also für jedes einzelne Exemplar, abgesehen davon dass die bibliographischen Hinweise besonders nachzusuchen sind, das Ornamentale und Figürliche

auseinander gerissen. (Ja, bei Gläsern mit mehreren Darstellungen wird sogar die Beschreibung der letzteren an verschiedenen Stellen gegeben.) Bei dieser Anordnung hat man die grössten Schwierigkeiten, sich ein Bild von dem gegenseitigen Verhältniss beider Elemente zu einander zu machen, was doch für die Beurtheilung der stilistisch technischen Entwickelung der Production als ungemein wichtig erscheinen muss. Das einzig Richtige wäre es gewesen, in der Beschreibung den ornamentalen und figürlichen Schmuck durchgehend nebeneinander zu berücksichtigen, etwa in der Art, wie das die neueren Vasenkataloge thun. Dabei konnte immerhin das Gegenständliche das oberste Eintheilungsprinzip abgeben. Vopel hätte nur sein Verzeichniss der Goldgläser zu einer, wenn auch noch so knappen Beschreibung sowohl des Ornaments und Compositionsschemas wie der Darstellungen zu erweitern brauchen. In dem Masse, als es dadurch an Umfang gewonnen hätte, wäre dafür die formale Charakteristik[1]) und die ikonographische Erklärung gedrungener ausgefallen. Wie diese Theile, so hätte auch die chronologische Untersuchung an den vorhergehenden Katalog angeschlossen werden sollen. Vorausgenommen stellt die erstere ein ziemlich leeres Schema dar, das zu seiner kunstgeschichtlichen Verwerthung noch mit den figürlichen Typen und ihren stilistischen Verschiedenheiten in Beziehung gesetzt werden muss, während im anderen Falle darin der schon aus der Materialübersicht anschauliche Zusammenhang der formalen Tradition nur auf einen kürzeren Ausdruck zu bringen war. Auch hätte trotz des Mangels an Vorarbeiten über das römische Kunsthandwerk ein Versuch gemacht werden müssen, die Frage zu klären, wie weit die von den christlichen Meistern gebrauchten Elemente schon dort gegeben waren. Dadurch erst konnte der Verfasser das Recht gewinnen, einen Einfluss der Metalltechnik auf die Goldgläser festzustellen, den er jetzt einzig durch einen Hinweis auf eine ähnliche Randbehandlung der Münzen zu stützen vermag. Die zu den letzteren aufgewiesenen Beziehungen einiger Compositionen der Goldgläser bilden im Uebrigen das werthvollste Einzelresultat des zweiten Capitels. V. gelangt hier zu dem wichtigen allgemeinen Schlusse, dem man volle Anerkennung zu Theil werden lassen muss, dass die Zeitgrenzen der Goldgläserfabrication, besonders für das Aufhören derselben beträchtlich (bis ins VI. Jahrh.) ausgedehnt werden müssen. Ja, die Möglichkeit, dass sie sich im byzantinischen Osten noch viel länger erhielt, bleibt offen. Im übrigen ist die chronologische Grundlegung etwas zu breit in der Erörterung allgemeiner Voraussetzungen, welche doch zu keinen ganz klaren Ergebnissen führen. Und zugleich ist sie doch wieder unvoll-

---

[1]) Im Einzelnen möchte ich zu diesem Abschnitt bemerken, dass unter den von Nicephoros, Breviarium, p. 86 B. erwähnten Darstellungen Christi und der Hll. διά ψηφίδων χρυσῶν καὶ κηροχύτου gewiss nicht Goldgläser zu verstehen sind, wie V. im Anschluss an Ilg voraussetzt, sondern nach dem ganzen Zusammenhange und der Ausdrucksweise nur kleine, tragbare Mosaikbilder gemeint sein können von der Art, wie sich noch mehrere auf dem Athos erhalten haben (vgl. Wizantijskij Wremennik. 1899, Taf. XI).

ständig in Folge der Ausscheidung der stilistischen Kriterien. Dass die Stilentwicklung überhaupt nicht im Zusammenhange wenigstens kurz charakterisirt wird, sondern stilkritische Bestimmungen nur im einzelnen bei der Beschreibung und Erklärung der Darstellungen im 3. Abschnitt gegeben werden, ist wieder ein entschiedener Missgriff. Denn die „chronologisch-sachliche Gruppirung" der Denkmäler ist schliesslich doch eine contradictio in adjecto, da die zeitliche Folge der Typen und die Wandlung des Stiles sich nur unvollkommen decken. Die Vereinigung der stilistischen Untersuchung mit der ikonographischen und der eigentlichen Beschreibung gereicht eben nach keiner Seite zum Vortheil. — Am bündigsten werden noch die ikonographischen Ergebnisse zusammengefasst. Doch werden sie einerseits nicht weit genug verfolgt, andrerseits fordern die aus ihnen gezogenen allgemeinen Schlüsse z. T. den Widerspruch heraus. V. sucht durch Typenvergleichung vor allem die Frage zu entscheiden, ob die Goldgläser „sich mehr den Katakombenfresken anschliessen oder ob bereits die in der Mitte des IV. Jahrh. emporblühende christliche Sarkophagplastik mit ihrer Veränderung alter und Einführung neuer Stoffe ihren Einfluss übt." Dass manche Goldgläser in der That die letztere zur Voraussetzung haben, ist schon vom formalen Standpunkt ausgesprochen. Die dafür geltend gemachte Nischendecoration, die auf einigen von ihnen zur Trennung der Figuren vorkommt, sowie das bekannte Schuppenmuster wird man freilich kaum als zwingende Beweise eines solchen Einflusses anerkennen können, da diese Motive doch nicht der Sarkophagplastik allein eigenthümlich, sondern von allgemeinerer Bedeutung in der altchristlichen Kunst sind. Auf Grund der ikonographischen Untersuchung will denn auch der Verf. den Typen der Gläser vielmehr eine „Mittelstellung" zwischen denen der Katakombenmalerei und der Sarkophagbildnerei zuweisen. Er spricht von ihrem „charakteristischen Schwanken" zwischen beiden. Allein dieser Ausweg und die ganze Fragestellung athmet zu sehr den Geist des Seminars. V. erkennt ja selbst, „dass dieser Bildervorrath mit den auf Fresken und Sarkophagen erhaltenen Beispielen nicht erschöpft ist." Und schwerlich wird er doch in dem Glauben befangen sein, dass die Malerei der Katakomben und die Sarkophagplastik sich fort und fort ganz frei aus sich selbst heraus entwickelt haben. Das Aufkommen neuer Typen in der letzteren beruht doch sicher nur zum kleinsten Theil auf stelbständiger Neuerfindung, in der Hauptsache hingegen darauf, dass zur Zeit ihrer Entwicklung neue Anregungen von aussen auf die christlichen Künstler zu wirken begannen. Gleichzeitig ergriffen diese Einflüsse natürlich auch die Kleinkünste, und selbst die bereits mehr in sich abgeschlossene Katakombenmalerei ist von ihnen nicht ganz unberührt geblieben. Solchen Einwirkungen nachzuspüren, war die kunstgeschichtliche Aufgabe, die V. gar nicht in Angriff genommen hat. Mit der Zurückführung eines Typus auf ein Vorbild aus einem anderen Kunstzweige wie den Sarkophagen oder Mosaiken ist selbst da, wo solche Wechselwirkungen stattgefunden haben, die letzte Quelle der neuen Compositionen noch nicht nachgewiesen. Mehrere Beispiele sprechen nun

deutlich dafür, dass es die christliche Kunst des Morgenlandes ist, deren Typen ziemlich gleichzeitig auf den Sarkophagen, Goldgläsern u. a. Denkmälern auftauchen. Darauf weist besonders die Composition der ,,Gesetzesübergabe“ hin, die V. auf das Vorbild der Apsismosaiken, in denen sie später ständig wird, zurückzuführen geneigt ist. Sogar die Raumtheilung der letztern scheint ihm auf dem betr. Goldglase ihre Nachwirkung geübt zu haben. Allein das älteste der einschlägigen Mosaiken in S. Costanza (l. Seitennische) gehört sicher nicht mehr mit der Kuppeldecoration dieser Kirche (IV. Jahrh.) zusammen, sondern erscheint nach seinem ganzen Stil und ikonographischen Charakter[2]) als ein byzantinisirendes Werk des V. Jahrh. (vergl. D. Ainalow, Mosaiken des IV.—V. Jahrh. S. Petersbg. 1895, S, 32; russisch). Es bleibt daher eine unbewiesene Voraussetzung, dass die Composition ihren Ursprung in der Mosaikmalerei habe. Sie kommt bereits auf den Sarkophagen vor (nach V. „mit den nothwendigen Reductionen,“ was aber wieder nur eine subjective Auslegung ist), und stellt hier eine der ersten Scenen dar, in denen der bärtige Christustypus erscheint (neben dem jugendlichen in andern damit verbundenen Scenen). Dieser Umstand und ihr ganzer feierlich-ceremoniöser Charakter weisen auf ihre Entstehung im byzantinischen Kunstgebiet hin (vgl. Ainalow, a. a. A. S. 25 ff.) Ein anderer Typus der Goldgläser, der weder in den Fresken, noch auf Sarkophagen nachzuweisen ist, das Schlangenwunder des Moses, findet, wie V. selbst bemerkt, seine einzige Parallele auf der Thür von S. Sabina, an deren durchaus byzantinisirendem Charakter heute kaum noch irgend ein vorurtheilsloser Forscher zweifelt. Wenn ferner auf zwei Gläsern eine sonst gänzlich unbelegte Josephscene dargestellt ist, so darf wohl an die Beliebtheit dieses Stoffes in der morgenländischen christlichen Kunst erinnert werden. Bei weiterem gründlichen Nachsuchen würden sich die Fälle wahrscheinlich noch mehren, aus denen ein starker Einfluss des Ostens auf den Typenschatz der Goldgläser hervorzugehen scheint, und der Ueberschuss desselben über den Bilderkreis der andern Denkmälerarten dadurch z. gr. Th. seine Erklärung finden. Das stimmt ja auch völlig zu dem schliesslichen Ergebniss Vopel's in der Frage nach der Herkunft der Goldgläserfabrikation, die er am Schluss des Capitels im Hinblick auf einige wenige Exemplare ägyptischen Fundorts und auf Grund der Geschichte der Glasindustrie im Alterthum mit Recht aus Alexandria ableiten zu müssen glaubt. Nur ist es wieder ein etwas gewagter Einfall, wegen einiger jüdischer Namen auf den Porträtgläsern in den Juden die eigentlichen Vermittler der Technik für den Westen zu vermuthen. — Die wichtigsten wirklich neuen Erkenntnisse bringt zweifellos der letzte Abschnitt über die „Verwendung der Goldgläser.“ Es ist dem Verf. darin gelungen, ihre vorwiegende Bestimmung zu Festgeschenken klarzustellen und eine

[2]) Der schlichthaarige, blonde Christustypus findet in dieser Zeit seine einzige Parallele in einer syrischen Ev. Hdschr. d. VI. Jhrh. in Paris (Ainalow, a. a. O. S. 29.)

Beziehung der auf ihnen vorkommenden Heiligendarstellungen und -Namen zu deren Kalendertagen (bezw. dem betr. Monat) nachzuweisen. Vollberechtigt ist hier der Satz: „Die Bilder reden nur für den eine deutliche Sprache, der aus den litterarischen Quellen heraus über die Entwicklung eines sogen. Christenthums zweiter Ordnung unterrichtet ist"; er könnte gesperrt im Texte statt in einer Anm. stehen. Leider muss ich aber auch in diesem werthvollsten Capitel einen entschieden schwachen Punkt hervorheben: die schon im Vorhergehenden aufgestellte, aber hier nochmals vorgetragene Damas-Florus-Hypothese Vopel's. In den Gestalten zweier mit diesen Namen bezeichneter Männer, die zusammen oder auch jeder allein neben den Figuren von Aposteln und Märtyrern vorkommen, will V. den Papst Damasus erkennen und einen in einem Epigramm desselben genannten Florus, auf den er auch ein paar inschriftliche Zeugnisse bezieht. Er sieht keine Schwierigkeit darin, dass der Name des erstern auf den Goldgläsern immer nur in dieser (angeblichen) „Schreibverkürzung" vorkommt. Und statt aus der Vereinigung der Beiden mit den Figuren des Petrus, Simon, Thomas, Fil(i)pus, Justus, Hipolitus den naheliegenden Schluss zu ziehen, dass auch in ihnen nur Märtyrer dargestellt sein können, glaubt V., dass hier vielmehr auf Anregung des Damasus „das Freundespaar" bei Lebzeiten abgebildet sei, ja er verirrt sich gelegentlich bis zur Vermuthung, auch jene anderen Namen könnten wohl auf vornehme Christen und nicht auf die Apostel u. Hll. zu beziehen sein. Wenn nun auf diesen schwindligen Bau die Vermuthung begründet wird, dass Damasus überhaupt einen wichtigen Einfluss auf die Goldgläserfabrikation geübt habe und fortwährend mit dieser Annahme wie mit einer Thatsache gerechnet wird, so macht das unwillkürlich gegen manche chronologischen Bestimmungen des Verfassers misstrauisch. — Trotz der dargelegten Schwächen und trotz der wenig glücklichen Disposition, die wohl im wesentlichen davon herrührt, dass V. zu früh an die Drucklegung seiner Arbeit gegangen ist und in Folge dessen auch nach einer längern Unterbrechung, während der sich ihm sichtlich manche tieferen Einblicke eröffnet haben, an den einmal aufgestellten Plan gebunden war, soll ihm aber das Verdienst nicht bestritten werden, dieses lange vernachlässigte Gebiet so weit geklärt zu haben, dass eine neue Gesammtbehandlung unnöthig erscheint. Man wird die Unbequemlichkeiten der Benutzung seiner Studie hinnehmen müssen, aber sich aus ihr über das Thatsächliche zuverlässig unterrichten können. Die Bedeutung der Denkmäler in ikonographischer und kultureller Hinsicht zu erschöpfen, wird bei einer solchen Zusammenfassung immer nur bis zu einem gewissen Grade gelingen. V. bietet genug neue Aufschlüsse, um für seine Arbeit unsern Dank zu verdienen.

Berlin, Juli 1900. *O. Wulff.*

Kunstgeschichte.

Henry Thode: Die deutsche bildende Kunst (S. 463—524 des Werkes von Dr. Hans Meyer: Das deutsche Volksthum. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1898. 8⁰).

In dem Meyer'schen Werke, welches die Landschaften und Stämme, die Geschichte, die Sprache, die Sitten und Gebräuche, die Religion, das Recht und die Kunst behandelt, hat Thode die Bearbeitung des neunten, der deutschen bildenden Kunst gewidmeten Abschnitts übernommen. Und er hat diese Aufgabe, wie nach seiner Nürnberger Malerschule zu erwarten war, meisterhaft gelöst. Gerade in unserem Jahrhundert, das auf politischem und wirthschaftlichem Gebiet eine mächtige Blüthe deutschen Wesens gezeitigt hat, erhebt sich die Frage nach dem innersten Kern deutscher Kunst mit verstärkter Dringlichkeit. Zeigt auch die Gegenwart erst das Bestreben nach einer Beantwortung dieser Frage durch die That, so kann die Vergangenheit, wenn man auf die Höhepunkte der Entwickelung sieht, um so deutlicher Antwort geben.

Nach einem Capitel, das auf die Ausdrucksfähigkeit des Ornaments denn doch einen zu starken Nachdruck legt, fasst Thode die Baukunst ins Auge und kommt da zu dem Ergebniss, dass die reiche Gestaltung der kreuzförmigen Basilika mit ihrem doppelten Chor und doppelten Querschiff, wie sie in der sächsischen Baukunst des XI. Jahrhunderts mit ihrem Stützenwechsel und den rythmisch gegliederten Emporenöffnungen vorliegt, als das unverfälschteste Deutsche bezeichnet werden kann. Die grossen mittelrheinischen Dome zeigen dann aufs deutlichste das Ueberwiegen des ästhetischen über das constructive Moment; im Aeussern die Gruppenbildung der Thürme, die am Niederrhein sogar bis zur centralen Gesammtanlage führt; im Innern, bei entwickeltem Gewölbebau, ein ungemessenes Streben in die Höhe, das selbst in der gothischen Zeit nur selten übertroffen wird. Durch diesen Drang nach oben unterscheidet sich die deutsche Gothik wesentlich von der französischen; er führt im Aeussern zu der wunderbaren Ausgestaltung der Thürme, im Innern zu der einheitlichen Höhenentwickelung, welche endlich die Hallenkirche ermöglicht.

Diesem Streben nach dem Ausdruck eines Gefühlsinhalts entsprach die Malerei in weit höherem Masse als die stärker in ihrer Bewegungsfreiheit gehemmte Sculptur. Wohl erklimmt die deutsche Bildhauerei in den Standbildern des Naumburger Doms einen Höhepunkt stilvoller Behandlung wie zugleich packender Individualisirung, doch setzte eine neue Entwickelung erst mit jener Zeit ein, da die Malerei im XV. Jahrhundert allerorten selbständig sich zu regen begann. Den Sammelpunkt für alle Regungen deutschen Geistes bildet Dürer. „Seine Phantasie umfasste alle Vorstellungen von Natur und Leben, welche die Cultur seiner Zeit zu gewinnen erlaubte, seine Seele war aller Empfindungen fähig, die das menschliche Herz überhaupt bewegen können, seine Anschauung der Natur erstreckte sich auf das Kleinste wie das Grösste . . . Er erscheint als einer

jener wenigen Auserwählten, in denen das Menschthum seine höchste Vollkommenheit erreicht hat." Aber nicht wie die Italiener geht er auf die vollendete plastisch und malerisch formale Typisirung der menschlichen Erscheinung aus, sondern auf die Typisirung des Ausdrucks menschlichen Wesens; die Wahrheit sucht er nicht in jener Verhältnissmässigkeit von Formen und Farben, die wir Schönheit nennen, sondern in einer Verhältnissmässigkeit zwischen Wesen und Erscheinung, welche als Charakteristik zu bezeichnen ist. Die Italiener fassen das Dauernde, Räumliche in's Auge, schildern ein Sein; er sieht in allem Leben die Bewegung, das Zeitliche, alles wird bei ihm zu einem Vorgang. „Seine künstlerischen Ideen beziehen sich auf das innere Erleben, dessen Reflex nur die äussere Erscheinung ist." Alles Bestreben nach Stilisirung wird bei ihm durch das im Mienenspiel und in den Blicken gewaltsam hervorbrechende momentane, dramatische innere Leben aufgehoben. Eine solche Anschauung liess sich nicht in die Bande des Formalismus zwängen. „In den Werken Grünewald's ist die Natur sogar zur Sclavin der Künstlerseele geworden, die aus tiefster Wahrhaftigkeit, aber mit Herrscherlaunen über ihre Dienste verfügt."

Bei der Betrachtung der Kunst des XIX. Jahrhunderts angelangt, muss Thode eingestehen, dass sie mehr von der Schwäche als von der Kraft deutschen Wesens zu erzählen hat. Als Erbtheil der classicistischen und romantischen Bewegung charakterisirt er namentlich den Wahn eines monumentalen Stiles, dessen Gesetze aus den grossen Werken älterer Kunst, vor Allem der italienischen in der Malerei entlehnt wurden. „Einen Stil in dem Sinne formaler Gesetzmässigkeit hatte aber die deutsche Kunst nie gehabt, und so zwang sich der deutsche Geist, dessen Wesen doch unverändert dasselbe geblieben war, zur Unnatur." Von Cornelius insbesondere heisst es: „Wenn in Einem, so war in ihm der hohe Geist des Deutschthums mächtig. In einem anderen, bildnerisch schöpferischen Zeitalter, in welchem er auch das Handwerk der Kunst sich ganz hätte zu eigen machen können, wäre er ein Meister im edelsten Sinne des Wortes geworden, aber als Kind einer Zeit, in welcher an keine malerische Tradition anzuknüpfen war, musste er in seinem Schaffen an dem Widerspruch, in den sein Können mit seinem Wollen trat, scheitern." Nach einer Reihe feinsinniger Bemerkungen über verschiedene andere Meister kommt Thode endlich auf Böcklin und Thoma zu sprechen, die er als die Vertreter echt deutscher Kunst feiert, weil sie eine Verstandesabsicht nicht kennen, sondern nur und ganz Gefühlsausdruck anstreben.

Als Schluss der Gesammtbetrachtung ergiebt sich ihm das Bild eines Idealismus, welcher die unmittelbarste Seelenmittheilung von den bildenden Künsten, die doch nur den Schein des Lebens geben, erzwingen will. „In diesem Sinne ist alle grosse deutsche bildende Kunst von jeher von dichterischem und musikalischem Geiste beseelt gewesen. Nichts anderes ja will dies besagen, als dass sie von jenen zwei innig miteinander verbundenen Kräften des Geistes und der Seele, deren vorherrschende Bedeutung im deutschen Wesen wir erkannten: der Phantasie und dem Gefühl, in

ihren Aeusserungen bestimmt wurde.“ Dies führt auf den ersten Abschnitt zurück, der in einer allgemeinen Betrachtung die Gegensätze deutscher und italienischer Kunstauffassung behandelt. Während der Italiener auf das Typische, Gesetzmässige d. h. Schöne ausgeht, das Heil der bildenden Kunst in der stofflichen Einschränkung erkennt, in der Mässigung der individuellen Schilderung wie der Darstellung der Bewegung, und sich somit bescheidet, das Reinmenschliche an der Oberfläche der Erscheinung zu gewahren: geht der Deutsche auf das Individuelle d. h. Charakteristische aus, weil er das in der Tiefe der Seele liegende Wesen zu fassen sucht, die unendliche Mannichfaltigkeit innerer Gefühlsvorgänge aber nur in der Bewegung darzustellen vermag, denn nur in der Bewegung verräth sich das Seelenleben. Können auch die bildenden Künste, deren Prinzip der Raum ist, Gefühle nur mittelbar ausdrücken, indem sie durch die dargestellte Erscheinung auf das Wesen hindeuten, so begnügte sich der Deutsche, die Erscheinung als ein Gleichniss des Wesens zu fassen. Sein Ideal lässt sich mit den Worten ausdrücken: „Die Kunst ist Wesensausdruck.“ Der Zwiespalt zwischen dem Ausdrucksbedürfniss und den unzureichenden Mitteln der bildenden Kunst wird freilich stets bestehen bleiben, und dies ist das Bezeichnende für deutsches Kunststreben. Eigentlich drängte in diesen stummen Gebilden alles nach dem Wort, dem Ton; „erst darin wäre die Erlösung dieses nach dem unmittelbarsten seelischen Ausdruck ringenden künstlerischen Schaffens und unseres Nachempfindens gegeben.“

W. v. S.

Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz. Veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. 20. Mai bis 3. Juli 1898. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1899. Folio.

Wie die Ausstellung selbst vorbildlich war, so ist auch diese Veröffentlichung, um deren Herstellung sich Richard Stettiner wie seiner Zeit um die der Rococo - Ausstellung verdient gemacht hat, mustergültig. Da die 60 Tafeln den Text von 178 Seiten zu sehr beschwert hätten, sind sie hinten vereinigt worden; im Text selbst aber hat eine mässige Zahl kleinerer Abbildungen in Lichtdruck — eine Neuerung, die der Firma Albert Frisch zu verdanken ist — Platz gefunden.

In die Abfassung des Textes hat sich ein Dutzend von Bearbeitern getheilt. In idealer Weise hat Bode die Aufgabe für die italienischen Bronzen, die florentiner Hausmöbel der Renaissance und die altflorentiner Majoliken — drei Glanzpunkte der Ausstellung — gelöst. Er stellt nicht Einzeluntersuchungen an, für die hier nicht der Ort wäre, er beschränkt sich auch nicht auf die Stücke, die sich zufällig auf der Ausstellung befanden, sondern giebt abgeschlossene Schilderungen des ganzen in Frage kommenden Gebietes, auf Grund seiner eindringenden Kenntniss und der ganz persönlichen Anschauung, die er sich gebildet. Die auf der Ausstellung vertretenen Stücke finden dann ganz ungesucht ihren Platz inner-

halb der Schilderung. Freilich kam ihm dabei auch der Umstand zu statten, dass es sich, wenigstens soweit die Möbel und Majoliken in Frage kamen, um Gebiete handelte, die er in Folge jahrzehntelanger mit Sammeln verbundener Durchforschung von Florenz erst neu erobert und dadurch eigentlich geschaffen hatte. Welche Rolle auf der Ausstellung die Kleinplastik in Bronze spielte, erhellt aus der Thatsache, dass trotz strengster Auswahl gegen 200 Statuetten und Gefässe vereinigt waren, die von 26 Besitzern stammten. Die Abbildungen auf S. 113 und Tafel 55 zeigen, in welchem Masse die schönen florentiner Möbel dazu beitrugen, der Ausstellung ihren ernsten, vornehmen Charakter zu verleihen. Indem Bode die hauptsächlichen Möbelformen einzeln durchnimmt, die Truhe, die Bank, den Sessel, den Tisch, das Bett, führt er den Nachweis, dass die Kirchen und Spitäler, die bereits frühzeitig künstlerisch ausgestattet worden waren, das Vorbild für die Einrichtung der Paläste geliefert hatten. Zugleich lenkt er die Aufmerksamkeit darauf, dass nur wenig Möbel dieser Zeit sich erhalten haben, die nicht durch Waschen, Wachsen, Poliren, wenn nicht durch grössere Restaurationen und willkürliche Zusammenstellungen in mehr oder weniger empfindlicher Weise beeinträchtigt worden sind, namentlich jene ursprüngliche Tönung verloren haben, die ihnen den gleichen Reiz verliehen, wie einem Bilde die Lasuren. In den altflorentiner Majoliken, deren Form und kräftigen Dekor Bode auf orientalische Vorbilder zurückführt, lebt noch vollkommen der Geist der gothischen Zeit fort; ein ganz neuer Ausgangspunkt, der zugleich einen Höhenpunkt darstellt, ist dadurch für die Beurtheilung der keramischen Entwickelung gewonnen.

Ergebnissreiche Untersuchungen enthalten die Artikel von Vöge über die mittelalterliche Plastik (die elfenbeinerne Hostienbüchse des Beuth-Schinkelmuseums, eine französische Arbeit des X. Jahrhunderts, betreffend) und von Sarre über Silberschmiedekunst (der Kelch der Nikolaikirche aus dem XIII. Jahrhundert und die Prachtpokale Hans Petzolt's und Wenzel Jamnitzer's betreffend); Stettiner in seinem Artikel über die italienischen Thonwaaren stellt sogar neue selbständige Untersuchungen über die faentiner und florentiner Majoliken des XV. Jahrhunderts, wie Friedländer über die niederländischen Bilder derselben Zeit an. Doch bietet eine solche Veröffentlichung nicht den geeigneten Raum für Abhandlungen dieser Art, namentlich wenn sie sich stark auf Einzelheiten einlassen und das weit verstreute Material heranziehen. Monumentale Publicationen gleich den vorliegenden sind zu schwer zugänglich und zu unhandlich, um immer wieder leicht eingesehen werden zu können. Sie sollten nur dazu benutzt werden, um in grossen Linien die Ergebnisse solcher Ausstellungen festzuhalten.

Die italienischen Gemälde sind von Mackowsky behandelt worden, insbesondere die venezianischen von Gronau, die deutsche Plastik von Kämmerer, die italienische von Tschudi, die Plaketten von Knapp, die Schaumünzen von Menadier; die Emailearbeiten endlich von Weisbach.

Für alle diese Ueberblicke, soweit sie die einzelnen ausgestellten Stücke ins Auge fassen, hätte sich die Form eines raisonnirenden Katalogs mehr empfohlen als die der fortlaufenden Schilderung, welche es erschwert, die einzelnen Stücke, welche man in dieser flüchtigen Vereinigung gesehen, sich zu vergegenwärtigen. *W. v. Seidlitz.*

August Reichensperger. 1808—1895. Sein Leben und sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst und der Wissenschaft. Mit Benutzung seines ungedruckten Nachlasses dargestellt von **Ludwig Pastor.** 2 Bände I. 606 S. II. 496 S. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung 1899.

Der Geschichtsschreiber der Renaissancepäpste Ludwig Pastor hat in dieser eingehenden umfassenden Biographie seinem väterlichen Freund den pietätvollen Dank abgestattet für mannigfache werthvolle Anregungen, für nutzbringende „Fingerzeige“ in das Gebiet einer religiösen Geschichtsauffassung. Ein vieljähriger persönlicher Verkehr verband Beide. Im Hinblick auf eine schriftliche Fassung hatte Reichensperger dem Autor seine Ansichten und Urtheile über Tagesbestrebungen und Ereignisse, seine Wünsche und seine Hoffnungen mitgetheilt; er hinterliess ihm sämmtliche Aufzeichnungen und Briefe, sodass das vorliegende Werk zu einem wahren Compendium der Gedanken und Erlebnisse des seltenen Mannes anwuchs.

August Reichensperger's Lebenslauf bietet für die litterarische Darstellung eine überaus dankbare Aufgabe. Aus guter altrheinischer Familie herstammend, hat er sich in Welt und Leben weit umgethan und als Vorkämpfer des deutschen Katholicismus ein gutes Stück moderne Geschichte thätig miterlebt. Echter Idealismus durchglüht mit Leidenschaftlichkeit seine Reden und Schriften. Scharfsinn, treffende Impromptus, ein überlegener echt rheinischer Humor bezeichnen seine kernige Ausdrucksweise. Er war einer der glänzendsten Debater der Opposition in mehreren deutschen Parlamenten. In Hass und Liebe, mit schwärmerischer Hingebung und abwehrendem Spott wirkte er gegenüber dem modernen Materialismus für die Erneuerung der mittelalterlichen Cultur. Stets wies er auf die entschwundene Herrlichkeit des alten Reiches hin, unter der Obhut der christlichen Kirche. Mit August Reichensperger ist der letzte Romantiker dahingegangen. Seine Lieblingsdichter waren Shakespeare, Jean Paul, Joseph Görres. Seine Begeisterung für die Vorzeit entsprang mehr einer inneren Anschauung, einer poetischen Divination als rein fachgemässer Geschichtsforschung. Er war vor allen Dingen der begeisternde Prediger für die Wiederbelebung einer ursprünglichen, volksthümlich-deutschen, die christlichen Ideale verkörpernden Kunst. Die Gothik bezeichnete er als die vornehmste der „gesta Dei per Francos“; in ihr fand er den Schwung und die innere Wahrhaftigkeit, das consequente Herauswachsen der künstlerischen Gestalt aus dem practischen Zweck, die Anpassung an heimisches Material, welche die gesunde Volkskunst kennzeichnen. Den Begriff der Gothik dehnte er namentlich in Sculptur und Malerei recht weit aus.

Am Schluss des XV. Jahrh. sei die deutsche Kunst nahe daran gewesen, die höchste Stufe der Vollkommenheit zu erreichen. „Die antikisch-welsche Manier“ sei beispielsweise in Köln erst mit dem Bau der Rathhaushalle aufgekommen; Albrecht Dürer zählte er „in seinen vorzüglichsten Schöpfungen“ unbedingt zur „christlich-germanischen Stilrichtung“.

Der überwältigende Eindruck der altersgrauen Kölner Domruine war von Kindheit an entscheidend für Reichensperger's Kunstideal. Mit religiöser Inbrunst schaute er zu den gewaltigen, verwitterten Massen empor. Der erneuerte Dombau war ihm die Quelle und der Höhepunkt der Regeneration echt nationaler Kunst und gleichzeitig die hehre Ausdrucksform der reinen, unverfälschten Kirche. Dies Phantasiebild begleitete ihn überallhin; „ungeblendet“ kehrte er aus Italien zu seiner Jugendliebe zurück. Der Dom bleibt der unübertroffene Maassstab, ein irdisches Symbol der Unendlichkeit, wie Meer und Alpen. Auch beim Anblick der Peterskirche drängt sich ihm dieser Vergleich auf. — „Die ungeheure Pracht kann mich nicht so im Innersten ergreifen; es ist die verweltlichte Hierarchie, Palastluxus, canonisirtes Heidenthum; kein Ewigkeitsgedanke, keine Ahnung der Unendlichkeit. Hätte man doch solche Kräfte auf einen Kölner Dom verwandt! Eine katholische Kirche im Geiste des Kölners Domes wäre nie von Luther erstürmt worden!“ — Es waren stets Principienfragen, die Reichensperger bewegten, Politik, Confession, Kunstlehre gingen bei ihm Hand in Hand.

Auch im Kreise kunsthistorischer Forscher hat Reichensperger aufrichtigen Dank und rückhaltlose Anerkennung erworben durch seine wachsame thatkräftige Fürsorge um eine geregelte Pflege, Erhaltung und Herstellung der heimischen Denkmäler. Mit der Wiederaufnahme des Kölner Dombaues setzt diese erfolgreiche agitatorische Thätigkeit ein. Reichensperger war Mitbegründer des Domvereins und verfolgte den Fortschritt der Arbeiten mit lebhaftester Antheilnahme. In zahlreichen Reden und Flugschriften legte er immer wieder die „Vollendung des Kleinods deutscher Kunst“ seinen Landsleuten ans Herz. Das von ihm 1842 ins Leben gerufene „Domblatt“, später „Baudri's Organ für christliche Kunst“ bildete den Sammelplatz solcher Interessen. Vincenz Statz war in allen Einzelfragen sein technischer Berather; mit ihm gemeinsam führte er den Kampf gegen das „Baumandarinenthum“, oft in tiefer Niedergeschlagenheit und Betrübniss bei folgenschweren, unabwendbaren Missgriffen. In seinen Erinnerungen: „Zur neuern Geschichte des Dombaues in Köln“ (1881) hat Reichensperger alle diese Begebenheiten zusammengefasst. Von Anfang an war er von der epochemachenden Bedeutung dieser Repristination durchdrungen.

„Der Hauptzweck des Dombaues“, schrieb er, „kann unmöglich darauf hingehen, ein vereinzeltes Kunstdenkmal, als eine Art Curiosum, bloss für sich fertig zu stellen, um demnächst alle Fäden wieder abzureissen; es würde dann das Unternehmen, soweit es die Grenzen der Restauration überschreitet, meines Erachtens nur ein Krankheitssymptom mehr in unserem

Kunstorganismus sein. Vielmehr soll der Dombau vor allem einen Impuls zu einer wahrhaft lebendigen, in unserem vaterländischen Boden wurzelnden Kunstübung geben; er soll sozusagen der Crystallisationspunkt sein, an welchen alle verwandten Bestrebungen anschliessen; er soll gewissermassen alle seine andern so lange verstossenen und verwahrlosten Geschwister unter seine Flügel nehmen, er soll, mit einem Wort, eine neue Aera in der Baukunst begründen, die frische, kräftige, einheitliche That an die Stelle der lahmen Bücherweisheit und der aufgedunsenen Vielwisserei setzen, endlich die Architektur, insonderheit die kirchliche, gegenüber den andern Künsten in den ihr gebührenden Rang wieder einsetzen helfen.“ (I. S. 175.)

Die Kölner Bauhütte wurde zur fruchtbaren Bildungsstätte junger Werkmeister. Von hier nahm die lebensfrische Erneuerung des gothischen Stils und ein vertieftes Verständniss mittelalterlichen Kunstschaffens seinen Ausgang. An die Vollendung der Kölner Kathedrale schloss sich durch Reichensperger's Bemühungen die Wiederherstellung der Abteikirche zu Knechtsteden, der Katharinenkirche zu Oppenheim, der Annakirche zu Düren und des Kaiserpalastes zu Goslar.

Die litterarische Thätigkeit Reichensperger's diente weniger wissenschaftlichen als durchaus practischen Zwecken. Seine „Fingerzeige auf dem Gebiete der christlichen Kunst“ (1854) enthalten in geistreicher Form die Erörterung allgemeiner Grundsätze, die Ablehnung der „Stilmengerei“ und jeder Art Surrogate. Die Berechtigung solch' exclusiver Anschauungen musste erst erstritten werden, ehe man zum erspriesslichen Schaffen, zur intimen Durchbildung und selbstständiger Verwerthung der gothischen Stilformen fortschreiten konnte. In seiner energischen Stellungnahme für die Ausnutzung und Wahrung des ererbten Besitzes nationaler Kunstformen beruht Reichensperger's Bedeutung in der neueren Kunstgeschichte.

Für den gewiegten Kenner der italienischen Renaissance war es nicht leicht, dem Standpunkt des Romantikers in jeder Hinsicht gerecht zu werden. Der verständigen und umsichtigen Darlegung Ludwig Pastor's namentlich im X. Buch wird auch der Kunsthistoriker mit Nutzen und Befriedigung folgen. *E. Firmenich-Richartz.*

Architektur.

C. Enlart. L'Art Gothique et la Renaissance en Chypre. Paris, Ernest Leroux, 1899. XXIII und 756 S. mit 34 Tafeln und 421 Abbildungen im Text.

Die Wirkung der Kreuzzüge auf die Baukunst des Abendlandes ist öfters, namentlich von französischen Gelehrten, überschätzt worden. Sie war — ausgenommen in der Militärarchitektur — gering. Sehr bedeutend aber war die eigene Bauthätigkeit der Lateiner in den heiss erstrittenen,

mühsam vertheidigten, schliesslich wieder verlorenen Küstengebieten des östlichen Mittelmeeres. Eine zusammenhängende Untersuchung und Darstellung dieser Verhältnisse wäre von hohem Interesse, noch mehr für die allgemeine Geschichte als für die Kunstgeschichte. Einstweilen lässt sich noch garnicht sagen, wie viel nach den Verwüstungen der türkischen Zeit übrig geblieben ist und in welchem Zustande. Verhältnissmässig am besten haben sich die Denkmäler der Insel Cypern erhalten und hier war wohl auch die Production eine besonders reiche.

Heute ist die Insel in abendländische Hände zurückgekommen. Aber nicht in die Hände der Nachkommen derer, die die Schöpfer ihres mittelalterlichen Glanzes waren. Diesen ist nur das *nobile officium* der wissenschaftlichen Reconstruction verblieben. Im Auftrage des französischen Unterrichtsministers hat im Jahre 1896 C. Enlart fünf Monate auf der Insel mit den Forschungen zugebracht, aus denen das Buch, das ich hier anzuzeigen das Vergnügen habe, hervorgegangen ist. Wenn ich sage, dass es den bekannten früheren Publicationen des Verfassers ebenbürtig ist, so meine ich damit kein kleines Lob auszusprechen. Eine detaillirte Kritik kann ich, mit den Denkmälern unbekannt, nicht geben; genug, dass die Gediegenheit der Arbeit aus jeder Zeile hervorleuchtet. Ein kurzer Auszug wird Denen, welche die zwei starken Bände zu lesen nicht die Zeit haben, willkommen sein. Ich folge dabei nicht der topographischen Anordnung des Originals, sondern versuche eine historische Uebersicht zu geben. Ausschliessen möchte ich jedoch einen an sich sehr wichtigen Bestandtheil, die Festungsbauten, da bei ihnen so vieles in Betracht kommt, was nicht unmittelbar von kunstgeschichtlichem Interesse ist. Am reinsten prägt sich der Stilcharakter, wie immer im Mittelalter, im Kirchenbau aus.

Die Herrschaft der Lateiner begann im Jahre 1191, in welchem Richard Löwenherz von der Insel Besitz ergriff, um sie bald dem Guy von Lusingnan als Lehen zu überlassen. Einige romanische Kirchen an der Ostküste, ähnlich denen des heiligen Landes, müssen schon vor dieser Zeit entstanden sein. Die Bauten der Lusingnans sind von Anfang an gothisch. Eine zahlreiche lateinische Einwanderung, in der das französische und provençalische Element überwog, setzte sich fest; die französische Sprache wurde so sehr die herrschende, dass selbst die vornehmeren Griechen sich ihrer bedienen lernten; ja sogar die griechische Kirche hat sich in ihren Bauten zuweilen dem gothischen Stile bequemt. Die Blüthe des französischen Wesens auf Cypern dauerte bis zum Unglücksjahr 1373. Von da ab drangen die Italiener ein, bis schliesslich Venedig auch formell von der Insel Besitz ergriff.

Es ist bezeichnend, in welcher Art sich die Nationalitäten in die Ausübung der Künste theilten. Die Malerei blieb griechisch und wo sie dies zu sein aufhörte, wurde sie sofort — schon seit dem Anfang des XIV. Jahrhunderts — italienisch; dagegen in der Architektur und Sculptur gaben unbedingt die Franzosen den Ton an, während der byzantinische

Stil zwar nicht gänzlich verschwand, aber zu einem ländlichen Patois verkümmerte. Es ist bemerkenswerth, dass die Baukunst der Franzosen mit der örtlichen, byzantinischen Ueberlieferung nicht die geringste Mischung einging. Zweihundert Jahre lang erhielt sie sich vollkommen reines Blut, was nur so erklärt werden kann, dass bei jedem grösseren Bauunternehmen frische Handwerkskräfte aus dem Mutterlande herangezogen wurden. Wie wäre es sonst möglich gewesen, dass z. B. das ornamentale Laubwerk immer die gewohnten nordischen Pflanzenformen aufweist? Einige Abweichungen von den gleichzeitigen Bauten des Mutterlandes dürfen indes nicht übersehen werden. Es sind theils Archaismen, theils Reductionen. Gewisse Rippenconstructionen, von denen nicht bezweifelt werden kann, dass sie dem Anfang oder selbst der Mitte des XIII. Jahrhunderts angehören, zeigen Formen, die in Nordfrankreich den ersten Stufen der Frühgothik eigen sind; auch treten hie und da noch spät Tonnengewölbe auf; Portalarchivolten mit dem (ursprünglich normannischen) Zickzackornament halten sich sehr lange, u. s. w. Hier sind also die Bauleute, vom fortschreitenden Strom der heimischen Entwicklung getrennt, in Formen zurückverfallen, die ihnen aus den Jahren ihrer Jugend in Erinnerung geblieben waren. Auch scheinen unter ihnen die Burgunder und Provençalen, deren Heimathländer immer im Rückstande waren, in der Mehrheit gewesen zu sein. Aus diesem Ursprung erklärt sich auch die an den cypriotischen Kirchen von Anfang an vorhandene Neigung zur Vereinfachung, des Systems sowohl als des Grundrisses, mindestens zur Hälfte; die neue Umgebung that dann noch das ihre dazu.

Das Hauptwerk der ersten Generation (noch ziemlich gut erhalten ist die Metropolitankirche Sta. Sophia in Nicosia. Sie wurde ca. 1194, nach anderen Nachrichten 1209 begonnen. Der Grundriss gehört in die Klasse der Kathedralen von Sens und Paris, d. h. er hat im Chorschluss ein Dambulatorium ohne Kapellen und entbehrt des Transeptes; an Stelle des letzteren zwei Kapellen in der Höhe der Seitenschiffe. Auch die Details im Erdgeschosss der Ostpartie zeigen die Schule der Isle-de-France. Das ist indes das einzige Mal, dass diese auf die cyprischen Bauten Einfluss gewann. Die herrschende Schule auf Cypern wurde alsbald, und blieb es bis ins XIV. Jahrhundert, die der Hochchampagne und Bourgogne. Man erkennt ihre Art schon am Chor von Sta. Sophia, an den charakteristischen Gesimsen. Im Langhaus fallen die grossen Abstände der Stützen auf; sie ergeben im Mittelschiff quadratische Gewölbe. Unter den Fenstern der Seitenschiffe ist ein breiter Laufgang angeordnet, wie er im östlichen Frankreich oft vorkommt. Die Pfeiler haben glatt cylindrische Schafte mit achteckigen Sockeln und ebensolchen Deckplatten, im Ganzen denen der Notre-Dame in Dijon ähnlich, nur dass der Kelch der Capitelle ohne Blattdecoration geblieben ist. Das Hochschiff wurde um die Wende vom XIII. zum XIV. Jahrhundert, vielleicht in Folge eines Erdbebens erneuert. Während die Fenster des Erdgeschosses noch von frühgothischem Aus-

sehen sind, haben sie hier reiches, dreitheiliges Stab- und Masswerk. Anscheinend auch erst bei diesem Erneuerungsbau erhielten die Seitenschiffsdächer ihre glatten Terrassendächer. Triforien fehlten von jeher.

Die sonstigen, schon zahlreichen Bauten der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts sind mehr oder minder vollständig zerstört, ausgenommen die Klosterkirche Lapaïs. Sie gehörte den Prämonstratensern. Der Grundriss ist ein Oblongum von nur drei Jochen, der Chor ein Quadrat ohne Apsis. Sehr seltsam ist das System. Die Kämpfer der Scheidbögen sind nämlich bis in die unteren Drittel der wieder runden Pfeiler herabgezogen, wo sie auf Consolen sitzen, während der Bogenscheitel nur bis zur Höhe der Astragale reicht. Auf der Deckplatte der Pfeiler beginnen aber schon die Gewölbe. Es sind also ausserordentlich gedrückte Verhältnisse, die dadurch entstehen. Nur die letzte Travee vor dem Chor hat keine Abseiten und wird dadurch querschiffartig ausgebildet. Die Details zeigen die strenge Einfachheit, welche die Prämonstratenser mit den Cisterciensern theilen.

Die zweite Periode, von der Mitte des XIII. bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts reichend, ist die Glanzperiode der cyprischen Baukunst. In ihr verschwindet die Alterthümlichkeit und Sparsamkeit der Zierformen und werden die Raumverhältnisse schlanker. Dagegen behält sie eine Reihe von Reductionen. Die Choranlage wird noch einfacher: am häufigsten drei parallele Apsiden. Transepte kommen garnicht vor. Die Pfeiler bewahren die Form des glatten Cylinders. Die Dächer sind immer platt. Die Hochschiffe ohne Triforium. Oefters kommen einschiffige Anlagen vor.

Eine solche war die um 1260 begonnene Kirche St. Georges des Latins in Famagusta, heute Ruine. Die Wände sind stark aufgelöst, die Zierformen vielfach an St. Urbain in Troyes erinnernd und in der Eleganz der Technik diesem berühmten Bau ebenbürtig. Die Kathedrale von Famagusta, seit 1300 im Bau, ist dreischiffig, im Uebrigen mit den oben angegebenen Vereinfachungen des Grundrisses. Der Hauptchor, obgleich ohne Umgang, hat nach ostfranzösischer Sitte zwei Fenstergeschosse (vgl. auch den Dom von Regensburg, der aus derselben Schule hervorgegangen ist). Das Masswerk der im Obergeschoss von Wimpergen überstiegenen Fenster und die Decoration der Strebebögen hat die grösste Aehnlichkeit mit den gleichen Baugliedern des Kölner Doms. Von nicht geringerem, auf der Insel sonst ungewohntem Reichthum, ist die Westfassade. Auch hatte sie Doppelthürme. An den Fenstern haben sich Spuren von Glasmalerei erhalten. Genug, eine Kathedrale von unverfälschtem nordischen Stil war hier in der Levante in allem Glanz erstanden.

Einige kleinere Kirchen verwandten Stils übergehen wir, um noch kurz die höchst imposant erneuerten Klostergebäude von Lapaïs zu notiren. Gänzlich zerstört sind die Kathedralen von Paphos und Limassol.

Nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts hörte die unmittelbare Einwirkung der nordischen Kunst auf. Wenn noch fränkische Bauleute nach

Cypern kamen, so waren es Südfranzosen und Catalanen. Daneben aber beginnen die Einheimischen die gothischen Bauten der älteren Zeit nachzuahmen. Das merkwürdigste in dieser Hinsicht ist die zweite, die griechische, Kathedrale von Famagusta (seit 1360 an Stelle der alten byzantinischen). In der allgemeinen Bauidee kopirt sie genau die lateinische, im Einzelnen nimmt sie Veränderungen vor: die Abstände sind nicht polygonal, sondern halbkreisförmig und nicht mit Rippen, sondern mit Halbkuppeln gedeckt; die Fassadenthürme fehlen, die Mauern sind nur schwach durchbrochen, von kleinen, engen, wenn auch im Spitzbogen geschlossenen Fenstern, kurz, aus der Abschrift ist unversehens eine Uebersetzung geworden.

Auch die Lateiner mussten jetzt aus den Bauten früherer Tage schöpfen, wobei die Wahl der Formen ganz vom Zufall bestimmt wurde. St. Pierre et Paul in Famagusta zeigt gräcisirende Choranlage, frühgothischen Gliederbau, in der Ornamentik des Portals ein Durcheinander von romanischen, frühgothischen, hochgothischen Formen; in der übrigens rein gothischen Kirche S. Nicolas in Nicosia wird über der Vierung eine byzantinische Kuppel errichtet.

Das ist die Einleihung zu einer Stilmengerei, einer architektonischen *lingua franca*, die seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts auf der Insel Platz greift. Alle Stilarten Südeuropa's — darunter eine Zeit lang mit Nachdruck auch die catalanische, deren Spuren sich noch schärfer ausgeprägt auf Rhodos finden — gaben sich hier ein Stelldichein und mischten sich wahllos mit Nachahmungen verjährter Formen, byzantinischer so gut wie frühgothischer, bis endlich Venedig auch künstlerisch die Oberhand gewann. Für den Kirchenbau hat aber das XV. und XVI. Jahrhundert keine Bedeutung mehr. Es sind nur decorative Accessorien und Palast-, Hafen- und Festungsbauten, welche die letzte Epoche der occidentalen Cultur auf Cypern noch hervorbrachte. In ihnen trat in der That ein — was die Franzosen immer abgewehrt hatten — eine Accomadation an orientalisches Kunstgefühl. Ist doch die Rückwirkung dieser Colonialkunst in Venedig selbst deutlich genug zu spüren.

G. Dehio.

Malerei.

Die Haggadah von Sarajevo. Eine spanisch-jüdische Bilderhandschrift des Mittelalters. Von **Dav. Heinr. Müller** und **Julius v. Schlosser.** Nebst einem Anhange von Prof. Dr. **David Kaufmann.** Mit einem Frontispiz in Chromotypie, 38 Lichtdrucktafeln, 18 Textabbildungen und einem Atlas von 35 Tafeln. Wien 1898.

Unter den neueren Publicationen illustrirter Handschriften nimmt diese umfangreiche Arbeit durch die Neuheit des Gegenstandes, die Gründlichkeit der Behandlung und die Sorgfalt der Ausstattung eine hervor-

ragende Stelle ein. In die Bewältigung des schwer zugänglichen Stoffes theilen sich drei ausgezeichnete Gelehrte, von denen der eine, Professor Kaufmann, seit dem Erscheinen des Buches leider aus dem Kreis der Lebenden ausgeschieden ist.

Die Haggadah ist der Legendar der jüdischen Passahfeier, der sich, wie das erste Capitel ausführt, aus einem kurzen Abriss zu einer umfangreichen Ausarbeitung mit Fragen und Antworten, mit Gebeten und Gedichten entwickelt hat. Die Gestaltung des Textes wie der Inhalt der einzelnen Handschriften wird von Müller ausführlich behandelt, hier an dieser Stelle beschäftigt uns jedoch nur die künstlerische Ausschmückung, die in erster Linie von Julius v. Schlosser einer Untersuchung unterzogen ist.

Bis auf den heutigen Tag bildet die Haggadah das am häufigsten und reichsten ausgeschmückte religiöse Buch der Juden, und bis in das XIII. Jahrhundert gehen die uns erhaltenen illustrirten Handschriften zurück. An die Spitze der Publication ist die Handschrift im Bosnischen Landesmuseum von Sarajevo gesetzt. Sie ist an Bildern die reichste und ihr ist der ganze Tafelband gewidmet. Da es sich beim Passahfest um die Erinnerung an den Auszug der Israeliten aus Aegypten handelt, so sind in erster Linie die Ereignisse der Bibel, die diesem vorausgehen oder folgen, also vor allem die Geschichte Josef's und Mosis dargestellt, doch sind ihnen im Anschluss an einige Worte des Haggadahtextes auch die Genesisbilder vorangeschickt.

An die ausführliche Beschreibung der Sarajevohandschrift reiht sich die einer grossen Anzahl anderer im Brit. Museum, im Germanischen Museum in Nürnberg, in der Pariser Nationalbibliothek und in Privatbesitz. Aus diesen Handschriften ergiebt sich, wie im vierten Capitel ausgeführt wird, die Unterscheidung einer spagnolischen aristokratischen Form der Illustration, bei der die Reihe der historischen Bilder selbständig vorausgeht und die ornamentale Ausstattung des eigentlichen Textes mit Initialen, Zierleisten und Füllfiguren folgt, und einer deutschen populären, bei der historische und rein textliche Illustration sich nebst den ornamentalen Zuthaten unmittelbar auf den Texträndern gemischt finden und auch noch mit volksthümlichen Versen versehen sind.

Für die Schlüsse, welche im vierten Capitel aus der Handschriftenbetrachtung gezogen werden, liegen als Prämissen die Datirungen der einzelnen Handschriften zu Grunde und diese Prämissen scheinen mir, soweit die publicirten Proben über den Stil Auskunft geben, nicht immer ganz zutreffend zu sein. So ist gleich die Haggadah von Sarajevo meiner Ansicht nach nicht als die älteste der beschriebenen anzusehen, als die sie v. Schlosser allerdings auch nur problematisch hinstellt (vgl. S. 211). Sie gehört nicht mehr dem XIII. Jahrhundert an, sondern dem vorgeschrittenen XIV. Gegen das XIII. Jahrhundert spricht zu sehr der starke Einfluss des italienischen Trecento. Den spanischen Ursprung bestätigt die Mischung französischer und italienischer Elemente im Stil.

Dagegen repräsentirt die Handschrift im Britischen Museum Add. 27210, nach dem publicirten Blatt Taf. IV, 1 zu urtheilen, einen bedeutend älteren Stil. Sie wird nach den Verfassern oder deren Berichterstattern als spanisch, Anfang des XIV. Jahrhunderts angegeben, hat aber ganz den Charakter französischer Handschriften vom Ende des XIII. Jahrhunderts. Das ist insofern wichtig, als dieser Codex Add. 27210 dann der früheste von den angeführten illustrirten wäre und nicht auf Spanien, sondern auf Frankreich, vermuthlich Paris, hinwiese. Denn selbst wenn diese Handschrift spanischen Ursprungs ist, so muss sie im allerengsten Anschluss an französische Werke und französische Schulung gezeichnet sein.

Eine reichere Illustrirung jüdischer Culturhandschriften kann ja auch nur entstanden sein im Anschluss an grössere Laienmalerschulen, denn weder werden sich christliche Geistliche an eine solche Aufgabe gemacht haben, noch werden schwerlich jüdische Schreiber in Klosterschulen Unterricht haben empfangen können, selbst bei der günstigsten Stellung der Juden damals in Spanien. Paris aber war seit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts jedenfalls die bedeutendste europäische Unterrichtsstätte für Laienkünstler. Auf Paris weist auch v. Schlosser hin, indem er an die ähnlichen Bilderfolgen der Bibles historiées erinnert, Add. 27210 ist nun aber ein Beispiel, welches auch stilistisch direct zu den französischen Quellen führt. Auch von den rein spanischen Handschriften selbst scheint mir die Sarajevo-Haggadah noch nicht die älteste, sondern die erste reich illustrirte beim Earl of Crawford (Taf. III) wie die im Brit. Mus. Or. 1404 (Taf. IV, 2) ihr voraufzugehen. Ein Urtheil über das genaue Alter der Handschriften wird dadurch erschwert, dass sie offenbar nicht mittten im Gang der Entwickelung stehen, sondern etwas abseits gelegen, Aelteres mit Jüngerem vermischen.

Der spanischen Gruppe werden die Handschriften der deutschen Juden gegenübergestellt, die einen volksthümlichen Charakter tragen. Historische und sittenbildliche Scenen mischen sich mit ornamentalen Darstellungen und treten in engere Verbindung mit dem Textblatt, der Reichthum des Inhalts ist grösser, die Technik der Malerei sorgloser und flüchtiger. Es gehören hierhin nur Handschriften des XV. Jahrhunderts. Zu ihnen aber bieten einige andere deutsch-jüdische Manuscripte eine Art Vorstufe, zunächst eine zweite Handschrift beim Earl of Crawford (Taf. XXIX, XXX), welche mir dem Stil nach in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstanden scheint, während die Verfasser sie an die Wende des XV. zum XVI. setzen. Noch früher aber ist eine Handschrift des Germanischen Museums in Nürnberg No. 2107b (Taf. XI bis XV), welche die Verfasser der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zuschreiben, während Stil und Costüme eher auf das Ende des XIV. deuten. Diese letztere Datirung liegt auch insofern näher, als die Illustration eine Verwandtschaft mit dem Machzor (Gebetbuch) im Besitze des verstorbenen Prof. Kaufmann in Budapest zeigt (Taf. VII bis X), welcher der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angehört. Dieser letztere giebt uns zugleich

einen Fingerzeig, dass auch in Deutschland wie bei der spagnolischen Gruppe im Anschluss an Frankreich, die jüdische Handschriftenillustration anknüpft an die grössere Verbreitung von illustrirten Gebetbüchern für Laien und durch Laien. Wie in den christlichen Gebetbüchern jener Zeit finden sich auch in dem erwähnten Machzor die Zeichen des Thierkreises und die Monatsbilder, und die ersteren gehen auch noch in die ältere Nürnberger Haggadah über. Auch die Verbindung der Initialen mit figürlichen Scenen, die Unterbrechung der Umrahmungen durch Medaillons mit Figuren finden in den christlichen Gebetbüchern ihr Muster.

Für die kunstgeschichtliche Forschung ergeben sich als Resultate von Interesse, dass die Haggadah sowohl bei der spanischen als auch bei der deutschen Gruppe keine auf alter jüdischer Tradition beruhende Illustrirung besitzt, sondern dieselbe erst im Anschluss an christliche Illustrationen des XIII. Jahrhunderts erhält, als der Bücherschmuck in weitere Laienkreise drang, und dass die Illustratoren, wie sich das wenigstens in vielen Fällen durch Beziehungen zum hebräischen Text nachweisen lässt, Juden waren.

Bei der Uebernahme christlicher Bildertypen und Anordnungen musste natürlich manches den jüdischen Anschauungen und Gebräuchen entsprechend geändert werden. So folgen sich in Analogie der hebräischen Schrift die Bilder von rechts nach links, auch innerhalb einer gemeinsamen Umrahmung. In der Handschrift von Sarajevo ist der Typus Gottes bei der Sabbathruhe am Schluss der Schöpfungsbilder der eines bartlosen Mannes, bedeckt mit einer rothen Kapuze, der Geist Gottes, der über den Wassern schwebt, ist nicht wie in christlichen Darstellungen durch eine Taube, sondern durch aufsteigende goldene Flammen wiedergegeben, auch die Kraft Gottes an den Schöpfungstagen und bei der Vertreibung aus dem Paradies wird durch ein Strahlenbündel angedeutet. Im Dornbusch erscheint Gott dem Moses als goldener Fittich entsprechend dem hebräischen Text. Bemerkenswerth ist auch, dass in der Geschichte Josef's die Kornkammern Egypten's als Pyramiden dargestellt sind wie bei den alten byzantinischen Genesisbildern. Den Juden anstössige Darstellungen wurden natürlich vermieden, so entnahm man dem Monatscyclus der christlichen Gebetbücher bei der Darstellung des Novembers das Schafschlachten anstatt des viel häufiger sich findenden Schweineschlachtens. Alles dies sind aber geringfügige Aenderungen im Vergleich zu den Uebereinstimmungen. Auch bei der Holzschnittillustration der gedruckten Haggaden lassen sich die Beziehungen zur christlichen Kunst weiter verfolgen, so finden wir dort in einem Mantuaner Druck von 1560 den Jeremias des Michelangelo von der sixtinischen Decke, mit einem Judenhütlein bedeckt, als Rabbi Akîba wieder.

Nachdem das vierte Capitel sich noch über das Verhältniss der Juden zur bildenden Kunst im Allgemeinen und auch über ihre Theilnahme an der deutschen Literatur verbreitet, bringt der Anhang von David Kaufmann die Sichtung einer grossen Menge von illustrirten jüdischen

Handschriften jeder Art, die er in erster Linie nach dem textlichen Inhalt geordnet hat. Man sieht daraus, welche Bücher für die Illustration besonders geeignet und beliebt waren, und die reiche Anführung des Materials wird für jeden Forscher dieses Stoffes eine äusserst schätzenswerthe Unterstützung sein. Eine eigene Kunstentwickelung ergiebt sich aber auch bei diesem grösseren Studienfelde nicht.

Am Schluss muss auf die Ausstattung der Publication hingewiesen werden, die hervorragend gut zu nennen ist. Nicht nur in Druck und Anordnung zeigt sich Geschmack, sondern auch die wenigen farbigen Tafeln and Vignetten sind in den Tönen von einer Wahrheit, wie sie bei den zahlreichen anderen neueren farbigen Miniaturenreproductionen kaum wieder zu finden sein werden. *Adolph Goldschmidt.*

G. Redin. Das Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki. (Zur Frage seiner Entstehungszeit). Sonderabdruck a. d. Wizantijskij Wremennik. S. Petersburg, 1899. S. 370—79 mit 5 Taf.

J. Smirnow. Noch einmal über die Entstehungszeit der Mosaiken der Agia Sophia von Saloniki. Sonderabdruck a. d. Wizantijskij Wremennik. S. Petersburg, 1900. S. 60—67.

Seit die Agia Sophia von Salonik durch die grosse Feuersbrunst des Jahres 1895 schwer gelitten hat und von den Türken, denen sie über drei Jahrhunderte als Moschee gedient hatte, wieder aufgegeben worden ist, sind die Fragen nach der Entstehungszeit des Baues und seiner Mosaiken lebhaft in Fluss gekommen.[1]) Den eigentlichen Anlass dazu boten die von der türkischen Tünche wieder befreiten und zum Theil erst jetzt bekannt gewordenen Inschriften dieser letzteren. So wird es nicht überflüssig sein, hier auf zwei unlängst erschienene russische Beiträge einzugehen, in denen die Datirung des Kuppelmosaiks der Kirche einer erneuten Prüfung unterzogen wird, obwohl es sich nur um zwei kurze Aufsätze handelt, die uns in Sonderabdrücken vorliegen. Redin gebührt das Verdienst, die Untersuchung von einer bis dahin zu sehr vernachlässigten Seite angegriffen zu haben, während erst Smirnow sie wirklich zu einem befriedigenden Abschluss gebracht zu haben scheint (so weit das Mosaik allein und nicht der Bau selbst in Frage kommt). Für den Mosaikschmuck des Altarraumes ist schon früher von Smirnow die richtige Lösung aller Zweifel gegeben worden, indem er aus den Monogrammen der Südseite seines Tonnengewölbes statt des für Salonik völlig unbelegten Bischofnamens Irenäus, den Mordtmann und Kurth darin zu finden vermeinten, vielmehr den Namen der bilderfreundlichen Kaiserin Irene mit nachfolgendem Titel (Δεσποίνης) herausgelesen und dafür den Namen

[1]) Vgl. J. Laurent, La date des égl. de S. Dimitri et de la St. Sophie à Salonique. Byz. Zeitschr. 1895, S. 430. J. Kurth, Die Mosaikinschriften von Salonik. Mittheilungen des archäol. Inst. in Athen, 1897, S. 463. J. Smirnow, Die Entstehungszeit der Mosaiken der Agia Sophia von Salonik. Wiz. Wrem. 1898, S. 365.

des gleichzeitigen Bischofs Theophilos in der zwischen den Monogrammen ausgeschriebenen Inschrift, wo er von M. und K. als Beiwort (statt des später üblichen φιλόχριστος) angesehen worden war, erkannt hat.

Für das Kuppelmosaik lässt sich kein gleich sicheres Ergebniss, sondern nur ein Wahrscheinlichkeitsbeweis erzielen, obwohl die Weihinschrift auch hier fast vollständig erhalten ist. Sie vertheilt sich zu je drei Zeilen auf zwei viereckige Felder, die in das Ornament des grossen Kranzes eingeschoben sind, der die centrale Composition der Himmelfahrt umgiebt. Beide Felder erscheinen in ihrem heutigen Zustande beschnitten. Am Schluss des ersten, auf welchem die Inschrift mit der Angabe des Monats, Indicts und Weltjahres beginnt, fehlt leider das Allerwichtigste, die Jahreszahl, mit alleiniger Ausnahme des nahezu selbstverständlichen Zeichens des sechsten Jahrtausends. Es bleibt daher ein weiter Spielraum für die chronologische Verwerthung des zweiten Theiles der Inschrift, der zwar beiderseits verstümmelt, aber leicht zu ergänzen ist. Dieser enthält die Nachricht, dass das Werk mit Gottes Hilfe unter dem Erzbischof Paul vollendet wurde. Unter diesen Voraussetzungen glaubt R., dass die Datirungsfrage auf Grund der Inschrift überhaupt nicht entschieden werden könne, und sucht bestimmtere Hinweise auf die Entstehungszeit des Mosaiks aus dem Stil und der Composition desselben zu gewinnen. Zugleich veröffentlicht er es zum ersten Mal nach photographischen Aufnahmen, und wenn diese auch den ungünstigen Umständen und ungenügenden Hilfsmitteln nach, denen sie ihre Entstehung danken, an sich nicht allzu befriedigend ausgefallen sind, so müssen wir doch schon dafür dankbar sein, dass uns endlich für die gänzlich unbrauchbaren Tafeln Texier's Ersatz geboten wird. Bis einmal nach gründlicher Reinigung des Mosaiks von den Resten türkischer Uebermalung eine völlig genügende Neuaufnahme erfolgt, können wir uns mit diesen Abbildungen behelfen. Vom Ikonographischen ausgehend, stellt Redin fest, dass die Composition von altbyzantinischen Darstellungen der Himmelfahrt (im Rabulacodex und auf den Ampullen von Monza) besonders in ihrem oberen Theil wesentlich verschieden ist und sich im allgemeinen Schema wie in einzelnen Motiven (Geberden der Apostel, Bäume) mit den Denkmälern des eigentlichen Mittelalters (Miniaturen der Evangelien von Gelati und vom Athos, Mosaiken von S. Marco und Monreale, Fresken von Neredizy u. a.) viel näher berührt. In technischer und stilistischer Beziehung stehe das Mosaik den Arbeiten des XI. bis XII. Jahrhunderts (in Kiew, S. Marco, Monreale) sogar noch nach. Besonders scheint ihm die schlecht proportionirte Figur der betenden Panagia dasselbe ganz ans Ende dieser Periode zu verweisen. Den negativen Theil dieser Ausführungen werden wir im wesentlichen anerkennen müssen, wie das auch Smirnow schon gethan hat. Den zwingenden Nachweis der stilistischen Verwandtschaft des Mosaiks mit einem Denkmal des XII. bis XIII. Jahrhunderts aber ist uns R. schuldig geblieben. Daraus, dass es besonders in technischer Hinsicht tiefer steht, folgt noch keineswegs seine spätere Entstehung. Dem

widerspricht gerade die Gestalt der Maria am stärksten, weil sie sich durch die wenig faltenreiche Gewandbehandlung ihrer kurzen Paenula von allen späteren betenden Panagien unterscheidet. Und was die Streckung der Figur anlangt, so ist diese durchaus nicht nur der spätmittelalterlichen griechischen Kunst eigenthümlich. Sie bildet vielmehr, wie ich an anderer Stelle darzulegen gedenke, mit Unproportionalität verbunden, eine ziemlich frühe Erscheinung der byzantinischen Kunstgeschichte. Die ikonographischen Uebereinstimmungen aber beweisen nur, dass unsere Composition mit dem altbyzantinischen Typus nichts gemein hat; sie reichen hingegen, wie schon Smirnow betont, nicht aus, um eine bestimmtere Datirung des Mosaiks zu begründen, und das um so weniger, als manche Züge desselben, wie die Ausführung der Bäume und der Erdschollen (nach Smirnow), in keinem späteren Denkmal ihre Parallele finden.

Auch das Ornament des umgebenden Kranzes weicht von der gesammten Rankenornamentik der Mosaiken der späteren Epoche ab. Die von R. angedeutete Möglichkeit, dass es mitsammt der Inschrift von einem älteren Mosaik herrühren könnte, ist aber schon von S. mit Recht als völlig unwahrscheinlich bezeichnet worden. S. weist auf die Guirlanden, welche die Apsismosaiken des IX. Jahrhunderts der römischen Basiliken schmücken, als Analogien für dasselbe hin. Und eine gewisse Verwandtschaft mit diesen (besonders mit dem Ornament von S. Prassede) ist unleugbar vorhanden. Noch ähnlicher ist aber das reichere und schönere Blumengewinde, das in der Agia Sophia in Konstantinopel die gleiche Stelle einnimmt. Mit ihm muss das der Agia Sophia von Salonik ungefähr gleichzeitig sein. Doch brauchen darum keineswegs beide dem VI. Jahrhundert anzugehören; vielmehr dürfte sich umgekehrt das Apsisornament der ersteren dadurch als ein Bestandtheil der unter Basilius I erneuerten Mosaiken der Kirche erweisen. In die Zeit dieses Kaisers verweist nämlich Smirnow das Kuppelmosaik. Er geht dabei wieder von der Inschrift aus, indem er auch die weitere Möglichkeit, dass diese sich auf die Entstehung des Baues beziehen könnte, auf Grund ihrer ganzen Ausdrucksweise überzeugend entkräftet. Und während er früher der von Laurent in Vorschlag gebrachten und unabhängig davon durch Mordtmann und Kurth vertretenen Identifizirung des Erzbischofs Paul der Inschrift mit dem Träger dieses Namens, der um die Mitte des VII. Jahrhunderts in Salonik des erzbischöflichen Amtes waltete, gefolgt war, glaubt S. jetzt die wahre Person in dem Zeitgenossen des Photius erkannt zu haben, der im Jahre 880 von diesem zum Erzbischof von Thessalonike erhoben wurde.[2]) Als das nächstliegende Jahr, welches dem Indict nach aus dem darauffolgenden Jahrzehnt für die Datirung des Mosaiks in Betracht kommt, ergiebt sich dann das Jahr 886. Die fehlenden Zahlzeichen der Inschrift müssten also ΤϚΔ gewesen sein. Dazu stimmen nun theil-

---

[2]) Le Quien, Oriens christianus II, p. 46; vgl. Hergenröther, Photius II, S. 522, A. 22.

weise die Ergebnisse einer neueren Besichtigung des Mosaiks, die B. Pharmakowsky im Herbst 1898 anstellte.[3]) Ph. schien die Inschrift überhaupt nicht beschnitten gewesen zu sein, wie noch Smirnow geglaubt hatte, sondern rechts neben dem viereckigen Felde im Ornament des Kranzes ihre Fortsetzung gehabt zu haben. Er glaubte hier noch deutliche Reste der Buchstaben Σ oder ΣΞΔ zu erkennen. Bei einem kurzen Besuch in Salonik im April 1899 habe ich selbst allerdings bei guter Beleuchtung trotz aller Anstrengung keinerlei Spuren von diesen Zahlen wahrnehmen können. Dennoch möchte ich diese Beobachtung, wenn sie auch im Einzelnen schwerlich ganz richtig sein dürfte, nicht für irrig halten, da ich bei dem zweiten Theile der Inschrift eine entsprechende Wahrnehmung machen konnte. Ich sah hier neben der dritten Zeile innerhalb des Ornaments ganz deutlich die beiden Endbuchstaben des Wortes ἐγένετο, von dem noch in Kurth's Copie nur die ersten zwei Silben εγε gegeben sind. Da in der ersten Zeile die fehlenden Buchstaben HM und in der dritten als Abschluss der ganzen Inschrift ein Kreuz vorauszusetzen sind, so wäre für alle drei eine ziemlich gleichmässige Verlängerung anzunehmen. Beim ersten Theil der Inschrift könnten die Zeilen freilich nur in dem Falle eine ganz gleiche Länge gehabt haben, wenn zuletzt auf das S nur noch ein einziges Zeichen folgte. Das ist aber ausgeschlossen, weil das einzige dazu passende Jahr (495) mit dem Bischofsnamen unvereinbar ist (vgl. Laurent a. a. O.). Doch unterliegt auch die Annahme, dass die letzte Zeile ein wenig länger gewesen sein könnte und noch zwei Zeichen enthalten habe, keinem allzu schweren Bedenken. Der Mosaicist kann leicht bei der Ausführung der Inschrift die Vertheilung der Buchstaben nicht ganz genau eingehalten haben. Eine offene Frage bleibt es dabei, ob die fehlenden Buchstaben beider Theile der Inschrift thatsächlich nicht mehr auf dem dunklen Grunde der viereckigen Felder, sondern im Mosaikornament eingelegt waren, oder ob das letztere nicht bei einer Restauration mit Farbe zu weit nach links nachgemalt worden ist und ob sie nicht unter dieser und dem Kalküberwurf noch mitsammt ihrem Mosaikgrunde theilweise erhalten sind. Da diese Stellen sehr fleckig und schadhaft sind, ist es auch mit Hilfe eines scharfen Glases bei der Besichtigung von unten nicht möglich, darüber ins Reine zu kommen. Reste einer späteren Weihinschrift, von welcher der Archimandrit Porph. Uspenski im Jahre 1859 noch die Worte ΔΕΗϹΙϹ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘЄΟΥ und sogar Smirnow noch im Jahre 1895 den Anfang zu lesen vermochte, weisen auf wiederholte Uebermalung des Ornamentkranzes hin. Man darf daher hoffen, dass eine gründliche Reinigung des Mosaiks einmal die völlige Lösung der Datirungsfrage erbringen wird. So lange wir uns aber unser Urtheil auf Grund des gegebenen Thatbestandes bilden müssen, scheint der neue Vorschlag Smirnow's allen Voraussetzungen am Besten

---

[3]) Vgl. Nachrichten des russ. archäol. Instituts in Konstantinopel, 1899. S. 25 Anm.

gerecht zu werden. Als ein Denkmal aus den ersten Anfängen der noch wenig geschulten monumentalen Kunst der macedonischen Epoche wird uns das Kuppelmosaik der Agia Sophia von Salonik sowohl in seinen Besonderheiten, wie in seinen Uebereinstimmungen mit der späteren Malerei verständlich, mit der es auch in der Verwendung grüner Schattentöne, die (nach Smirnow's Beobachtungen) den altbyzantinischen Mosaiken durchweg fehlen, eine technische Eigenthümlichkeit gemein hat.

Berlin, im Juni 1900. *O. Wulff.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die reiche Marmorthür im Lavabo der Certosa von Pavia bespricht in ausführlicher Studie Diego Sant' Ambrogio in der mailänder Zeitschrift Il Politecnico (vorletzes Heft 1899). Obwohl an der Wand gegen den Chor angebracht (heute umrahmt sie eine Anfangs des Jahrhunderts hierher übertragene Madonnenfreske Luini's) hat sie doch nie die Verbindung desselben mit dem Local des Lavabo vermittelt, denn kaum war sie entstanden, als auch die Wände des Chors, von dem aus der Vierung in denselben übertragenen Gestühl des Bartol. de Polli umkleidet wurden. Der Verfasser weist nämlich nach, dass unsere Thürumrahmung nicht vor 1562 entstand, indem er die absolute Stilidentität ihrer Ornamentik mit derjenigen der Inschrifttafel betont, die im genannten Jahre bei Gelegenheit der Uebertragung des Grabmals Giov. Galeazzo Visconti's aus dem Chor in das rechte Querschiff an der Wand über dessen neuem Standorte angebracht wurde, wo sie sich noch heute befindet. Nach der Stilanalogie mit den beglaubigten Arbeiten des Bildhauers Ambrogio Volpi, der von 1567—1580 mit Arbeiten im Chor der Certosa beschäftigt war (s. Repertorium XXII, 339) ist unser Verfasser geneigt auch die in Rede stehende Thürumrahmung sowie die erwähnte Inschrifttafel seinem Meissel zuzutheilen. Der Grund aber, weshalb man von der geplanten Verbindung des Lavabo mit dem Chor abging und unsere Thürumrahmung zugemauert als blose Wanddecoration stehen liess, lag darin, dass nach der 1567 erfolgten Uebertragung des ursprünglichen, unter der Vierungskuppel angeordneten und vom Mönchschor umschlossenen Hauptaltars nach Carpiano, und nach dem gleichzeitig gefassten Beschluss der Errichtung eines neuen Hauptaltars in der Chorapsis auch die Versetzung des Chorgestühls in die letztere nothwendig wurde, und die vorher beabsichtigte Durchbrechung der Chorwand mittelst einer Thüröffnung in Folge dessen sich verbot. Dass die Errichtung unserer Thür der Versetzung des alten Hauptaltars nach Carpiano um weniges vorausging oder mit ihr gleichzeitig stattfand, ergiebt sich auch aus dem Umstande, dass — wie Sant' Ambrogio mit triftigen Argumenten belegt — die 3 Rundmedaillons mit der allegorischen Gestalt der Stärke und zweien, visconteische Wappenschilder haltenden Engeln, welche das Gebälke der

Thür bekrönen, unzweifelhafte Arbeiten der Schule Omodeo's und Seitenstücke zu den andern drei Medaillons mit der Darstellung der Caritas und ebenfalls je zweier Wappenengel bilden, die mit dem Altar der Certosa zugleich nach Carpiano gelangten, und wie jene ursprünglich Theile des Baldachins waren, der über demselben bei Gelegenheit seiner und der Kirche Einweihung im Jahre 1494 errichteten wurde. *C. v. F.*

Die Fresken der Casa Prinetti in Mailand, Via Lanzon No. 4 unterzieht Diego Sant'Ambrogio in einem Artikel der Lega Lombarda (vom 7. November 1899) einer näheren Betrachtung. Auf die Autorität Lomazzo's hin, der sie gelegentlich eines Excurses über Waffenspiele erwähnt, werden sie allgemein (so auch von Mongeri, L'Arte in Milano pag. 463) dem Bramante zugeschrieben. Es sind Gestalten von Kriegern (zwei, in ganzer Figur) und allegorischen Personificationen von Künsten u. dgl., (sechs Brustbilder), sowie das Doppelbildniss in halber Figur der Philosophen Heraklit und Demokrit in übernatürlicher Grösse, die die Wände eines Saales zieren. Durch die Photographien, die D. Anderson neuerdings davon veröffentlicht hat, sind sie allgemein zugänglich geworden. Leider befinden sie sich in einem durch wiederholte ungeschickte Renovirungen arg entstellten Zustande. Vor Allem bemerkt Sant' Ambrogio, dass die in Rede stehenden Fresken entschieden den Charakter des reifen Cinquecento tragen, während sie, wenn Bramante ihr Schöpfer wäre, vor dem Jahre 1500 entstanden sein müssten. Sodann macht der Verf. darauf aufmerksam, dass die Panigaroli (in deren Palast Lomazzo eben die Fresken Bramante's anführt), erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts in den Besitz der heutigen Casa Prinetti kamen, und dass diese im Gegentheil ursprünglich zu einem Complex von Bauten der Visconti gehört haben dürfte, die sich um den in ihrer Nachbarschaft liegenden grandiosen Stammpalast der Familie (der in seiner heutigen Gestalt allerdings erst dem XVII. Jahrhundert angehört) gruppirten. Damit bringt nun Sant'Ambrogio eine Nachricht Vasari's in Verbindung (V, 282), der zufolge Giovan Francesco Caroto in Mailand für Anton Maria Visconti († 1552), der ihn bei sich aufnahm, vieles zur Ausschmückung von dessen Palast gearbeitet habe, und fragt ob wir nicht in den Fresken der Casa Prinetti eine dieser Arbeiten zu erkennen hätten? Dieselben scheinen ihm in ihrem Stilcharakter den Künstlereigenschaften, die Vasari an Caroto rühmt, zu entsprechen. Auch im Gegenständlichen entsprechen sie den Neigungen des Meisters, — wissen wir doch durch denselben Gewährsmann, dass er im Wettstreit mit einem flämischen Maler das Bildniss eines alten Edelmannes mit einem Sperber auf der Faust ausgeführt, und bei seinem Tode dasjenige eines alten Kriegers, vortrefflich in Auffassung und Kolorit, hinterlassen hatte, dem Vasari sogar unter allen Werken des Meisters die Palme zutheilt. Endlich zeigen die Fresken auch eine technische Eigenthümlichkeit, die sich bei dem einzigen er-

haltenen Wandgemälde Caroto's, der Madonna in S. Domenico zu Casal Monferrato (abgebilet im Archivio storico dell' arte 1895, S. 36), dem Ueberrest der Fresken, womit er eine Kapelle jener Kirche im Jahre 1513 schmückte, wiederfindet: sie sind nicht al fresco, sondern mit Oelfarben auf die Wandfläche gemalt, ähnlich etwa wie Leonardo da Vinci's Abendmahl in S. Maria delle grazie. Endlich würde auch der mantegneske Charakter namentlich des einen, mit dem Mantel bekleideten Kriegers der Casa Prinetti, sowie der beiden Philosophenbrustbilder zu jener Aeusserung Vasari's stimmen, wonach Caroto sich als Schüler Mantegna's so sehr die Manier des Meisters angeeignet hatte, dass dieser keinen Anstand nahm, von ihm ausgeführte Malereien als Werke seiner, Mantegna's, Hand auf den Markt zu bringen. — Trotz der vorgebrachten, vorstehend resumirten Argumente für die Autorschaft Caroto's an den in Rede stehenden Wandbildern verhehlt sich Sant' Ambrogio keineswegs, dass sie nicht von durchschlagender Stärke seien und will sich mit ihrer Vorbringung kein anderes Verdienst beimessen, als die Frage angeregt und sie der eingehenderen Prüfung und womöglich endgültigen Entscheidung der competenten Kreise ans Herz gelegt zu haben. Dass die doch erst spätere Tradition in den Bildern die Hand Bramante's sah, darf als Argument nicht allzuschwer in's Gewicht fallen: was hat dieselbe Ueberlieferung nicht alles von Werken der Architektur in der Lombardei dem grossen Meister zugetheilt, das seither sich urkundlich als Schöpfung seiner unmittelbaren und mittelbaren Schüler herausstellte! *C. v. F.*

Die Fresken der Incoronata in Neapel.

Von **Paul Schubring.**

Nach zwei Seiten hin hat die Kenntniss der Trecentomalerei in Neapel kürzlich eine Förderung erfahren. Emile Bertaux hat den Freskencyclus von S. Maria di Donna Regina, dessen Freilegung er selbst veranlasst und geleitet hat, in einer umfassenden, reich illustrirten Publication herausgegeben und damit den Stand der künstlerischen Leistungen am Anfang des Jahrhunderts, bis zu Giotto's Auftreten zu umschreiben gesucht.[1]) Andererseits hat Graf Erbach in der Berliner kunsthistorischen Gesellschaft vom 30. März 1900 die Resultate seiner Forschungen mitgetheilt, die er in Betreff der Miniaturkunst am angiovinischen Hofe etwa von der Mitte des XIV. Jahrhunderts ab angestellt hat. Beide Forscher stimmen darin überein, dass eine indigene Neapler Kunst am Hof Robert I und der nachfolgenden Angiovinen nicht zu suchen sei. Vielmehr haben wir mit verschiedenen Invasionen Toscana's zu rechnen. Die Sienesen stehen zeitlich an erster Stelle. A. Gosche hat in der Monographie über Simone Martini p. 35 wahrscheinlich gemacht, dass dieser Meister bald nach der Canonisation des heiligen Ludwig von Toulouse, also schon 1317, das Krönungsbild Robert's in San Lorenzo gemalt hat. In die Zeit nach 1320 wird dann von Bertaux der Freskencyclus in La Maria die Donna Regina, die gleichfalls sienesisch ist, gesetzt.[2])

---

[1]) Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV Napoli, Giannini 1899.

[2]) Die Zahl freilich, auf die sich Bertaux bei der stilistischen Kritik der Fresken stützt, ist falsch. Bertaux will einen Theil der Bilder auf die Schule Pietro Lorenzetti's zurückführen und bezieht sich zu dem Zweck auf das grosse Altarblatt der Sa Umiltà in der Florentiner Akademie (1. Saal, ohne Nummer), das dort Buffalmaco heisst, aber mit grösserem Recht schon von Thode und dem Cicerone für Pietro Lorenzetti in Anspruch genommen worden ist. Die Zahl in der Unterschrift, darf jedoch nicht, wie Bertaux will, 1316 gelesen werden, sondern MCCCXLI = 1341. Ich habe im Repertorium 1892 nachzuweisen gesucht, dass Pietro's früheste Jugendarbeiten die Fresken der Unterkirche in Assisi (bald nach 1315) sind. Von einer „Schule P. Lorenzetti's" kann also im Jahr 1320 noch keine Rede sein. Zudem ist Pietro durch und durch Frescomaler, während die Maler

Diese Malereien (das jüngste Gericht nicht ausgeschlossen) deren Charakter als vergrösserte Miniaturen die Verlegenheit der Künstler gegenüber der grossen Fläche deutlich verräth, mögen den Sohn Maria's von Ungarn, König Robert doch nicht so befriedigt haben, dass er seine breitangelegten Pläne zur Ausmalung seines Palastes und Sa. Chiara's den gleichen Händen hätte anvertrauen mögen. Durch Vermittelung von Robert's Sohn, Carl, der sein Vicar in Florenz war, wird der damals schon dreiundsechzigjährige Giotto nach Neapel gerufen. Die vier Freskencyclen, die der Florentiner Altmeister in den Jahren 1330 bis 1334 in Sa. Chiara, im Castello nuovo und im Königlichen Palast[3]) ausführte, mögen freilich geeignet gewesen sein, den Ruhm der sieneser Feinpinseler in Schatten zu stellen. Graf Erbach hat vieles dafür geltend gemacht, dass die am angiovinischen Hof gepflegte Miniaturkunst während der zweiten Hälfte des Trecento sich mehr den Traditionen der giottesken als der sienesischen Schule anschliesst, ein Beweis für die hohe Schätzung jener Kunst. Diese Abhängigkeit von Florenz ist um so bedeutsamer, als die Florentiner ausser Giotto in Neapel keine Fresken gemalt haben. Wenigstens wissen wir von späteren Fresken der Giottisten in Neapel nach Giotto's Weggang nichts. Vielmehr tritt Siena um die Mitte des Jahrhunderts wieder in den Vordergrund; sienesischen Künstlern verdanken wir den bedeutendsten Freskencyclus, den Neapel aus dem XIV. Jahrhundert besizt. Es sind die vielbesungenen Deckenbilder der Incoronata-Kapelle, die zeitlich fest datirbar und wenn auch nicht einem bestimmten Meister, so doch einer Schule mit Sicherheit zuzuweisen sind.

Ein düsteres Kapitel mittelalterlichen Dynastenthums müssen wir aufschlagen, um die Voraussetzungen für diese Fresken kennen zu lernen. 1343 war Robert I. gestorben. Seine Tochter, die berüchtigte Giovanna hatte ihren ersten Gatten Andreas von Ungarn am 18. September 1345 in Aversa erdrosseln lassen, um dessen Mörder, ihrem Geliebten Luigi da

---

der Donna Regina-Kapelle sammt und sonders Miniaturisten sind. Mir wird es schwer, den ganzen Cyclus so früh anzusetzen, wie die von Bertaux vorgetragene Baugeschichte des Klosters nahe zu legen scheint. Allerdings stirbt die Stifterin, Maria von Ungarn, die Gattin Karl II. von Anjou und Mutter des 1317 heilig gesprochenen Ludwig von Toulouse wie auch König Robert I, schon 1323; und 1320 war das Kloster schon fertig gebaut. Aber wir haben mehr als ein Beispiel, dass ein Legat erst Jahre lang nach dem Tode des Stifters verwandt worden ist, auch wenn die Wände längst fertig standen.

[3]) Camillo Minieri Riccio hat ein für alle Mal nachgewiesen, dass Vasari zweifach irrt. Nicht im Castello del' Uovo, sondern im Castello nuovo hat Giotto gemalt; und seine Thätigkeit in der Incoronata ist völlig ausgeschlossen, da die Kapelle erst nach seinem Tode gebaut und erst nach 1352 ausgemalt worden ist. Trotzdem spricht auch Graf Erbach seltsamer Weise von Giotto's Thätigkeit in der Incoronata. Höchstens sind die einst hier vorhanden gewesenen Fresken der Seitenwände, von denen nur dürftige Reste alttestamentlicher Scenen erhalten sind, nach Vorbildern Giotto's aus Sa. Chiara ausgeführt.

Taranto, dem Bruder Robert's von Tarent, die Hand zu reichen.[4]) Sie floh dann vor dem Heer Ludwig's von Ungarn, der seinen Bruder zu rächen kam, 1348 nach der Provenze. Jener liess den Carl von Durazzo, den Sohn des Johannes von Achaia und Gatten der Maria, der Schwester Giovanna's, durch das nämliche Fenster aus dem Palast werfen, durch das sein Schwager gestürzt war und zog dann mit seinem schwarzen Banner, auf dem ein erdrosselter König gemalt war, in Neapel ein, das sich ihm angstvoll beugte. Heimische Pflichten zwangen ihn aber nach viermonatlichem Aufenthalt zur Abfahrt von Barletta. Das Heer blieb unter Conrad Lupus zurück. Aber Johanna, vom Papst der Sünde losgesprochen, kehrte zurück, machte Frieden mit ihrem Schwager und feierte 1352, am 17. Mai ihre Krönung mit Luigi. Die Herrschaft Johanna's schien befestigt. 1357 sezte ihr Gatte mit wenigen Truppen nach Sicilien über, das ihm durch einen Handstreich in die Hände fiel. Nur fünf Jahre dauerte sein sicilisches Königthum; 1362 schon starb der erst dreiundvierzigjährige Tarentiner. Johanna, die sechsunddreissigjährige, verstand sich bereits im folgenden Jahre zu einer dritten Ehe mit Jacob von Aragonien, der aber auch bald im Kampfe fiel. 1376 heirathete die vierzigjährige Königin dann als vierten Gatten den deutschen Fürsten Otto von Braunschweig. Aber die Rache der Ungarn ereilte sie doch noch. Carl III. von Durazzo belagerte sie 1382 im Castel nuovo und liess sie mit einem Federbett ersticken.

Die Wollust und Grausamkeit dieser Prinzessin müssen, selbst wenn man den Localchronisten nur ein Zehntel glaubt, keine Grenzen gekannt haben. Nur ein Beispiel aus der ersten Zeit ihrer Herrschaft. Hugo de Baux (Balzo), Graf von Avellino, war 1350 der Königin gegen das ungarische Heer zu Hilfe geeilt. Als Lohn bat er sich aus, dass Johanna's Schwester, Maria von Durazzo, seinen Sohn Robert heirathe.[5]) Um diesen lästigen Verpflichtungen zu entgehen, tötete Johanna eigenhändig Hugo, während Maria ihrerseits ihren Verlobten beseitigte. Nach solchen Radicalmitteln scheint in der That Niemand sich mehr mit Ansprüchen an die skrupellose Frau gewandt zu haben, und die Stadt musste es schweigend dulden, dass Jahr um Jahr junge Edelleute von der Leidenschaft der Königin kurze Zeit missbraucht und dann nach schnell formulirter Anklage hingerichtet wurden. Später scheint die Wittwe sich frommeren Werken zugewandt zu haben — wir lesen wenigstens bei Schulz III 153 f. von Hospitalstiftungen: Das Hospital S. Antonio und Kloster S. Martino wird erweitert.

Dass diese Frau die künstlerischen Traditionen des angiovinischen Hofes übernommen hätte, wird nirgends berichtet. Nur wo es galt, ihre eigene Person gefeiert zu sehen, verschmähte sie die Kunst nicht. Es sind die oben erwähnten Fresken der Incoronata von 1352.

Diese Fresken, welche die Krönungskapelle zieren, sind nur zum

---

[4]) A de Niscia, storia di Napoli, Napoli 1846, p. 216 ff.

[5]) Napoli nobilissima I 54.

Theil erhalten. Der Schmuck der Längswände ist untergegangen, die Bilder der Cappella del crocifisso sind von späterer Hand. Uns beschäftigen vor Allem die Deckenbilder des westlichen Joches.

Schon die Wahl des Stoffes überrascht. Nicht, dass die Allegorien der Sacramente, die dargestellt sind, ausserhalb der Gedankenkreise jener Zeit gelegen hätten; aber gemalt ist dieser Cyclus kaum einmal im ganzen Trecento. Die Unentbehrlichkeit der Allegorie für die christliche Kunst überhaupt und ihre Beliebtheit innerhalb der von der Scholastik beherrschten Region hat Burckhardt im Cicerone ([6]531 ff.) überzeugend dargelegt. Sie zwang die fernliegendsten Stoffe in ihren Rahmen, denn man konnte allgemeine Gedanken nur in dieser Form aussprechen. Warum verschmähte sie grade dies klassische Thema der Sacramente, das vom Dogma und der Hierarchie so eifrig ausgestattet worden war, da sich in ihm die Unentbehrlichkeit des kirchlichen Apparates am deutlichsten manifestirte?

Die einzelnen Kunstprovinzen stellen sich im Trecento sehr verschieden zur Allegorie. Florenz liebt sie i. A. nicht, abgesehen von der officiellen Heimstätte scholastischer Haarspaltereien, dem Kreis von Sa. Maria Novella und S. Spirito. Namentlich die von den Franziskanern beherrschte Kunst drängt immer mehr zur legendarischen Novelle als zum Lehrgedicht; Giotto's Allegorien in Assisi sprechen nicht dagegen, sondern dafür. Denn die Allegorie ist hier mit der historischen Anekdote derartig durchsetzt, dass ein seltsames Gemisch verschiedener Tropen entsteht. Namentlich ein Zweig der Allegorie scheint in Florenz im Gegensatz zu Siena wenig gepflegt zu sein: der der politischen Allegorie. Sie hätte für Giotto, als er die Bargello-Kapelle zu malen bekam, sehr nahe gelegen; aber die Florentiner wünschten einen ganz anderen Inhalt den Wänden ihrer Palastkapelle abzulesen als die Sienesen in ihrem Palazzo pubblico. Ein einziges Mal wird in Florenz eine politische Allegorie begehrt, 1343 bei der Vertreibung des Herzogs von Athen; und da wird eine Caricatur daraus. Giotto's Tugenden und Laster in Padua sind Einzelgestalten, wie sie namentlich die Plastik der Pisani immer neu geschaffen hatte. Solche „allegorischen Gestalten“ sind aber keine Allegorien im engeren Sinne, d. h. Synthesen einer abstracten Vorstellungswelt. Dasselbe gilt von den Gestalten Orcagna's und Andrea Pisano's am Tabernakel und der Bronzethür. Anders verhält es sich mit den Reliefs am Campanile. Aber hier ist der Gedanke sehr glücklich aufgelöst in einer Handlung menschlicher Thätigkeit; aus trivium und quadrivium werden Genreszenen aus dem Alltagsleben, wie sie der gesunde Wirklichkeitssinn der Toscaner schon bei den Monatsdarstellungen sich vorgespielt hatte. Und wie steht es mit dem berühmten trionfo della morte? Längst ist erkannt, dass ihm ein Roman zu Grunde liegt, der zwar didaktisch concipirt ist, aber doch das Lehrhafte vom Epischen hart bedrängen lässt. Die ganze Serie der Totentänze, die ein Niederschlag ausserordentlich lebhaft empfundener Volkserregungen sind und auf der Gasse und Bühne höchst leibhaftig erschaut wurden, sprengt die begriffliche Fassung durch die Wirklichkeit des vorgeführten Bildes.

Anders steht es wie gesagt mit der Kunst der Dominicanerkreise, die wir in der spanischen Kapelle, in St. Spirito, in den Eremitani in Padua, bei Maestro Stefano und Jacopo Traini, bei Giusto und Cennini finden. Hier ist wirklich die Entfaltung des Begriffs das einzige Ziel; eine Erweichung des Systems zu Gunsten der lebensvollen Einzelschilderung findet nicht statt. Aber der Sacramentcyclus fehlt auch hier.

Siena stellt sich zur Allegorie anders als Florenz. Gleich bei dem Vorwurf, an dem sich die florentiner Malerei am schnellsten zur Freiheit durchrang, beim Madonnenbild, setzt hier die Systematik ein. Das einfache Madonnenbild muss hier der Darstellung der Maestà weichen; die Himmelskönigin mit dem himmlischen Hofstaat erscheint statt der göttlichen Mutter. Ein Begriff, die gloria coelestis, ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν sucht hier Gestalt und Form zu gewinnen. Höchst bezeichnend ist dafür Simone Martini's Maestà in Palazzo pubblico in Siena Da umstehen nicht nur Heilige in weiten Scharen den Thron; ihn umschweben nicht nur die neun Chöre, Denominationen und Ordnungen der Engel, zu denen sich Patriarchen und Propheten gesellen. Sondern es fehlen auch die sieben Cardinaltugenden nicht und das Brustbild mit dem Januskopf auf dem unteren Rahmen hält zwei Rollen, die lex vetus (Decalog) und lex nova (sieben Sacramente). In jedem Stück verräth sich die Dogmatik der ganzen Auffassung. Auch in das mobile Altarbild dringt die Scholastik; in einem Bilde in Altenburg aus der Schule A. Lorenzettis[6]) windet sich zu Füssen der thronenden Himmelsherrscherin, denen Heilige assistiren, Eva im Staube mit der Schlange, auf die weisend ihr serpens me decepit wie eine Entschuldigung klingen soll. Mit Ambrogio Lorenzetti sind wir bei dem Künstler angelangt, der in der politischen Allegorie sein bedeutendstes Können entfaltete. Die Fresken des guten und schlechten Regiments, namentlich das Mittelbild, verzichtet auf jede anschauliche Schilderung und begnügt sich mit der begrifflichen Korrektheit. Gleichfalls der Schule gelehrter Dialektik entstammt sein Mappamondo, den er nach Tizio (Storia Senese ad annum 1344) in aula secunda balistarum publici Palatii in tela malba (cf. Milanesi, doc. Sen. I. 196). Ein Schüler von Ambrogio endlich, Paolo di maestro Neri (s. u.), war es, der in Lecceto bei Siena den Sacramentscyclus — m. W. als der Einzigste gemalt hat.

So weist uns schon allein der Stoff der Neapler Fresken mit mehr Wahrscheinlichkeit nach Siena als nach Florenz. Nun ist aber der Cyclus der Incoronata eine Allegorie ganz eigenster Art. Es gilt von ihr etwas ähnliches wie von Giottos Allegorie der Armuth in Assisi, deren metaphorischen Charakter Burckhardt (Cicerone[6] 532c) deutlich umschrieben hat. Auch in Neapel sind begriffliche und historische Gedanken verschmolzen. Das kirchliche Dogma ist mit der höfischen Localchronik durchsetzt; die Sym-

---

[6]) Katalog 1898, No. 49. Aehnliche Composition in Bonn, Universitätssammlung (Leihgabe aus Berlin) No. 1100, in Köln (Sammlung Schnütgen, aus der ehem. Sammlung Ramboux) und in Parma.

bole des quod semper, quod ubique, quod ab omnibus sind individualisirt nach Zeit, Ort und Handlung. Der sich dabei offenbarende Dualismus ist kein zufälliger, sondern absichtlicher. Das ist höchst lehrreich. Man empfand das Blutlose und Unzeitgemässe der scholastischen Doctrinen; man wagte nicht, sie zu beseitigen, da dann der nothwendige feste Rahmen für das Neue fehlte. Dies Neue aber bestand in Oberitalien wie in Unteritalien im Hervortreten des dynastischen Momentes. Jene schnell und kühn begründeten Condottiereherrschaften in Verona, Padua, Mantua, Ferrara, wo die Geschlechter der Scaliger, Carrara, Gonzaga, Este glänzende Tage einer rasch erworbenen Macht und eines individuellen Herrscherwillens feierten, finden weder in dem bürgerlich soliden und gegen jede Tyrannis misstrauischen Toscana noch in der damals verödeten Roma ihre Parallele; wohl aber in Süditalien, wo der hundertjährigen Normannenherrschaft die halbhundertjährige der Staufen gefolgt war, denen dann die Anjous Leben und Krone genommen hatten. Nicht die starke Rücksichtslosigkeit der kühnen Condottieri aus der Poebene findet sich bei diesen Angiovinen; sondern List und Verschlagenheit, Raffinement und Intrigue siegen hier und verhelfen schliesslich jener Johanna zum Thron, deren Wollust und Grausamkeit an merovingische Zeiten erinnert.

Die Incoronata-Fresken sind ein Beispiel für den Charakter der Huldigungen, die sich diese Frau wie hier in der Kunst, so allerseits erzwang. Ich beschreibe sie nicht im einzelnen; das haben Schulz, Kugler, Crowe-Cavalcaselle, Vilain, Foerster, Kestner, Aloë, Minieri Riccio bis zur Ermüdung besorgt. Die Localforschung hat sich bestrebt, sämmtlichen Hauptpersonen die Namen des angiovinischen Herrscherhauses im einzelnen zu substituiren. Bei manchen Gestalten mag es in der That zutreffen; so stimmt das Portrait Ludwig's von Tarent auf dem sechsten Bilde, dem Sacrament der Ehe, mit den Zügen des Königs, wie sie in den Miniaturen wiederkehren; in dem ihm gegenüber stehenden angetrauten Weib war dann vermuthlich Johanna portraitirt.[6]) Im Uebrigen ist es gleichgiltig, an wen im Einzelnen gedacht sein mag. Wichtiger ist der Charakter der Bilder im Allgemeinen. Und da giebt gerade dies erwähnte „Sacrament der Ehe“ guten Aufschluss.

Hier merken wir, wie stark die Atmosphäre auf den Künstler wirkt. Der Maler war sicher ein Sienese; aber in der ganzen Trecentokunst Siena's finden wir, Ambr. Lorenzetti's Pax nicht ausgeschlossen, nicht solche blühenden, zarten, vornehmen Frauengesichter, wie die dieser Hofdamen (siehe Abbildung). Das ausgeschnittene Kleid lässt den Hals frei und die schöne Kurve des Nackens sehen. Das Haar wird mit einem feinen weissen Stirntuch und einer die Ohren verdeckenden, goldgewirkten und mit goldenen Buckeln verzierten Schärpe bedeckt, wie sie ähnlich auf dem Sacrament der Firmelung vorkommt. Auch die Männer tragen, so weit sie Laien sind, die enganschliessende burgundische Tracht, knappen

[6]) Leider ist gerade dieser Kopf „verdorben“, d. h. gewaltsam entfernt.



dunklen Rock und helle Beintricots. Die Darstellung der Ehe, die eben jene nach so viel Schwierigkeiten und Kämpfen endlich erzwungene Hochzeit feiern sollte, wächst zu einem Repräsentationsbild pompösesten Glanzes aus. Die Wände der Festhalle sind mit Teppichen behängt, auf denen die angiovinische Lilie funkelt. Neben den Teppichen (vgl. die Zeichnung bei Crowe-Cavalcaselle, Deutsche Ausg. I 268, welche noch vor der Beschädigung gemacht wurde) halten nackte geflügelte Putten schwere Blattkränze. Der hohe Baldachin, unter dem das Brautpaar steht, die langen Tuben der Fanfarenbläser, die Flöten und Geigen, die tanzenden Paare — alles kommt zusammen, um den Jubel des hohen Tages zu verrathen, um ein Hoffest im Castel nuovo der Parthenopeia „zeitgemäss" zu schildern.

Einen Gegensatz zu diesem Bild der Freude und Pracht bildet die Bussscene des vierten Bildes. Wir werden an die furchtbaren Monate erinnert, in denen der schwarze Tod Länder verheerte, die Menschenschaaren zum Theil niedermähte und zum Theil zu den schauerlichen Bussübungen der Flagellanten drängte. Ein hochragender Bau, vielleicht ein Abbild von König Robert's Lieblingsstiftung, Sa. Chiara, füllt den oberen Theil des Frescos. In der geöffneten Halle des Unterbaues sitzt ein Priester im Beichtstuhl und lauscht dem Geständniss der vornehmen Frau, die angstvoll zu ihm aufblickt. Es kann kein Zweifel sein: die schuldbeladene Johanna beichtet hier; sie beichtet, dass sie von dem Anschlag in Aversa wusste, dem ihr erster Gemahl Andreas von Ungarn zum Opfer fiel; sie beichtet, dass sie auch weiss, wohin jene schönen edlen Jünglinge verschwunden sind, die ihre Schönheit verführt und missbraucht hatte. Der Priester hört die schauerliche Beichte und wendet entsetzt das schmerzlich verzogene Gesicht weg. In das Geflüster der Beichte aber klatschen die Peitschenschläge, mit denen die vermummten Gestalten rechts den nackten Rücken geisseln; und angstvoll mag die Seele des schuldigen Weibes dabei ahnen, dass es mit dem blossen Geständniss nicht gethan ist. — Dies ergreifende Bild wird noch sonderbarer, wenn wir bedenken, dass Johanna selbst es malen liess oder jedenfalls billigte. Sie musste wissen, dass jeder Neapolitaner, der es sah, an sie und ihre Sünden denken musste.

Diese beiden Proben mögen genügen, um sich den Charakter des ganzen Cyclus der Deckenbilder vorzustellen. Ausser diesen Gewölbefresken sind nur noch einige Bilder der oberen Seitenwände erhalten, Theile eines Cyclus, der einst die ganze Wand der Kapelle bis zum Chor bedeckte. Aus den bewundernden Berichten der alten Chronisten entnehmen wir, dass die Incoronata einen Cyclus etwa von der Ausdehnung desjenigen der Arena in Padua enthielt. Wenn schon die dem fernen Auge schwer erkennbaren Deckenbilder mit so viel Detail und Reichthum erfüllt waren, wie mögen dann erst die nahen Bilder der unteren Reihe ausgesehen haben! Jedenfalls sehr anders als die Fresken der Donna Regina, die nur zwanzig Jahre älter waren. In diesen sind Miniaturen dazu verarbeitet, grosse Wandflächen zu füllen; die Hilfe des Storch-

schnabels war unentbehrlich. Dagegen waren die Wandbilder der Incoronata jedenfalls im Charakter den Deckenbildern ähnlich und im grosszügig-monumentalen Stil angelegt.

So betrübend der Untergang dieser Bilder ist, so sind doch die erhaltenen Deckenbilder wichtiger; denn diese enthalten ein sehr selten



gemaltes Thema, bei dem keine Tradition die Phantasie des Malers beengte und bedrängte. Dagegen enthielten die Wände alt- und neutestamentliche Scenen, deren Composition längst festgelegt war.

Einiges von ihnen ist noch erhalten. Es sind Bilder aus der Genesis, dem Exodus und dem Richterbuch. Kaum noch erkennbar sind die Mosesgeschichten. Die Auffindung des kleinen Moses im Nil und die Erschei-

nung Jacob's im feurigen Busch, vor dem knieend Moses den Stab (die Schlange) aufhebt. Besser erhalten sind die Scenen aus dem Leben Joseph's, wie er an die Ismaeliter verkauft wird (Gen. 37, 28), wie Jacob seine Kleider im Schmerz zerreisst (Gen. 37, 34), die Verführung durch Potiphar (Gen. 39, 12) und seine Kerkerhaft mit dem Schenken und Bäcker (Gen. 40). Höchst drastisch ist die Scene mit Potiphar's Weib geschildert. Sie sitzt auf der schön gewirkten Bettdecke, im Purpurkleid, aber mit nackten, gespreizten Beinen. Mit der Linken fasst sie den langen blauen Mantel Joseph's, der das Gesicht vor Scham verhüllend, aus der Thür heraus will. Wir sehen, drastisch genug wusste jene Zeit zu schildern, in der die Deutlichkeit eher gesucht als umgangen wurde. Die Kerkerscene ist besonders durch die in der Abbildung leider nicht sichtbare Architektur interessant. Die Zelle befindet sich in einer Festung, deren hoher Quaderbau mit plastischer Klarheit wiedergegeben ist. Wir kennen solche Quaderfestungen in Unteritalien zur Genüge; sie sind fast alle von Friedrich II aufgeführt, der auch in Neapel selbst ein solches Kastell hatte bauen lassen. Hinter den umgitterten Fensterkammern kommen die Halbfiguren des (mit dem Heiligenschein! geschmückten) Joseph und der Mitgefangenen zum Vorschein. Der Schenke zerdrückt eine Traube über einem in der Rechten gehaltenen Pokal, der Bäcker trägt sein Backwerk in dem Korb auf dem Kopf; zwei Vögel picken an der Backwaare. Damit werden die Beiden nicht nur als Schenk und Bäcker charakterisirt, sondern sie thun das, was sie im Traum zu thun geträumt hatten (vgl. Genesis 40, 9—11 und Vers 16—17). Auch hier also wieder streng genommen eine Inconcinnität. Die Träume und ihre Deutung werden zusammengezogen.

An der Südenwand befindet sich dann noch die Scene, wo Simson die Säulen einreisst (Richter 16, 29—30). Im Innern einer hohen Emporenkirche (es ist das Haus gemeint, auf dessen Astrico 3000 Zuschauer sassen cf. Richter 16, 27) hat Simson schon zwei Säulen der unteren Arkaden eingerissen; nun stürzen die Emporen und die Balken des Dachstuhls. Der Held fällt selbst, von den Trümmern getroffen, die beiden Säulen noch im Arm haltend.

Nach Osten setzte sich der Schmuck fort. Die Giebelfelder der Oberwand waren dreigetheilt, ein grösseres Compartiment in der Mitte aussparend. Zwei kleine schöne Frauenköpfe im Giebelfeld der Nordwand lassen ahnen, was verloren gegangen ist.

Die letzten Scenen aus dem alten Testament lassen es zweifelhaft erscheinen, ob hier nur ein einziger Künstler thätig war. Schon die Grösse des Cyclus macht es wahrscheinlich, dass hier ein ganzer Malertrupp thätig war. Derartige Aufträge wurden oft corporativ von einer „Malerhütte“ ausgeführt. So war es z. B. bei den Malereien im Vatican, die Urban II 1369 ausführen liess.[7]) Leider fehlt uns ein bestimmter Name. Wir können nur mit Sicherheit ihren Charakter als sienesisch bezeichnen.

[7]) Vgl. Jahrb. d. pr. Kunstsammlungen 1900, pag. 165.

Ambrogio Lorenzetti ist es, dessen Kunst die Voraussetzung für die Fresken der Incoronata bildet. In Siena beginnt die Entwickelung einer hohen Architekturcoulisse, die Entfaltung modischer Trachten, die Darstellung vornehmer Frauenschönheit weit früher als in Florenz. Auch die Allegorie als solche wies nach Siena. Der Altmeister der Sieneser Schule, Simone Martini, hatte als Erster einen Vorstoss an den angiovinischen Hof gewagt. Seine Schüler sind es, welche den Cyclus der Donna Regina malen. Dann kommt Giotto; aber er bleibt allein. Seine Schüler waren in Florenz zu beschäftigt, um den Meister auf seinen Gastspiel-



reisen zu begleiten. Und er selbst mag eingesehen haben, dass die alternde Hand den Pinsel nicht mehr führen wollte. Zu König Robert's Enttäuschung verliess er bald wieder den glänzenden Hof, um in der Heimath den Rest seines Lebens der Bauthätigkeit zu widmen. Von weiteren Malereien bis zu Robert I Tod († 1342) wissen wir nichts; dann folgt die politisch so unruhige Zeit unter Johanna, die erst seit der Krönung dauernd in Neapel residirte.

Ambrogio Lorenzetti's Name ist für die Incoronata aus stilistischen Gründen ausgeschlossen. Zudem will die Tradition, dass er ebenso wie sein Bruder im Pestjahr gestorben sei. Wäre Ambrogio nach Neapel berufen worden, so würden wir sicher irgendwie davon wissen. Denn Ambrogio ist der erste Mann in Siena nach Simone's Weggang nach Avignon. Aber wir suchen in seinem Künstlerkreis nach einem Künstler.

Und da berührt es seltsam, was von einem seiner Schüler, Paolo di maestro Neri erzählt wird. Wir erfahren aus Milanesi, doc. sen. I. 30 f über ihn, dass er 1343 im Kloster Lecceto[8]) Chiaroscuro-Fresken gemalt, die z. T. erhalten, im Uebrigen von della Valle (lett. Sen. II 226 ff) so ausführlich beschrieben sind, dass wir uns eine Vorstellung von dem Ganzen machen können. Danach malte er im ersten Kreuzgang Paradies und Hölle, die Werke der Barmherzigkeit, die sieben Sacramente, Jagden und Seegefechte. Im zweiten Kreuzgang befanden sich Scenen aus dem Leben der Einsiedler, die denen in Pisa ähnlich gewesen sein mögen. Diese Arbeiten in Lecceto sind urkundlich gesichert (cf. das Document bei Milanesi ad 1343). Im selben Jahr 1343 heirathet er Margherita di Ambrogio di Salvi, scheint also schon selbständiger Meister. 1349 malt er l'archo che va al Pelegrinaio im Spedale della Scala; dann versagen die Nachrichten über ihn bis 1363. In diesem Jahr ist er wieder in Siena, 1366 bessert er Duccio's Dombild aus und malt die zweite Decke a chapo il coro im Dom. 1382 wird er noch mal erwähnt, als zusammenarbeitend mit Andrea del Bora, Laudo di Stefano, Simone di Paolo di Bosco und Galgano; diese Namen lassen auf eine grosse Meisterbottega schliessen. 1389 wird Paolo im Breve dell'Arte nicht mehr erwähnt.

Zweierlei ist auffallend. Einmal: dieser Paolo ist der einzigste unter den Sienesen, der Sacramentsdarstellungen gemalt hat. Eben dieser Künstler, der in Siena sehr geschätzt zu sein scheint, von der Domopera und dem Scalahospital in Dienst genommen wird, verschwindet zwischen 1349 und 1363 aus Siena. Es ist grade die Zeit, welche für die Incoronata in Frage kommt.

Die Fresken in Lecceto[9]) habe ich nicht gesehen, kenne nur die Photographien Lombardi's, die nach Nachzeichnungen von ein Drittel Grösse gemacht sind; diese enthalten leider grade die Sacramente nicht, deren Darstellung untergegangen ist. Es sind vielmehr die auch von della Valle beschriebenen Tisch-, Jagd- und Kriegsscenen, Darstellungen der Gewerbe u. A., denen wahrscheinlich ein erbauliches, moralisch-symbolisches Gedicht zu Grunde liegt, wie wir es auch für die Fresken A. Lorenzetti's voraussetzen müssen. Die Anordnung ist streifenförmig über einander ohne trennende Profile, ohne einheitliche Bühne, die Figuren sind klein und gedrängt, das Beiwerk ist auf das Nothwendigste beschränkt. Es fehlt nicht weniger als Alles zu einem monumentalen Stil. Denken wir zum Vergleich an Neapler Fresken, so könnten uns wohl die Bilder der Donna Regina, nicht aber die Incoronata-Fresken ins Gedächtniss kommen. Und dennoch ist es nicht unmöglich, dass wir in Paolo den Meister der Incoronata vor uns haben. Man bedenke: 1343 war Paolo erst etwa zwanzigjährig; er war wahrscheinlich aus Siena kaum herausgekommen,

---

[8]) Fünf Meilen vor Siena.

[9]) Die Madonna dieser Kirche ist nicht von Paolo di maestro Neri, sondern schon 1317 von Segna gemalt.

er hatte nichts gesehen, als die damals eben beendeten politischen Allegorien Ambrogio's, die ihm als freilich nicht erreichtes Muster in Lecceto dienten. Zehn Jahre später wird er — nehmen wir einmal an — nach Neapel berufen; unterwegs sieht er sicher Giotto's Arbeiten in Rom und Assisi, auch Simone's und Pietro Lorenzetti's Fresken in letzterer Stadt. In Neapel wird ihm Giotto's grosser Cyclus in Sa. Chiara gezeigt und — so dürfen wir vermuthen — vor Allem gesagt, er dürfe nicht in der Art der Künstler der Donna Regina malen. Ist es da ausgeschlossen, dass mit der grossen Aufgabe seine Kräfte wuchsen und er an den fest umrahmten Gewölbefeldern der Königlichen Kapelle den monumentalen Stil lernte, den er in Lecceto noch nicht beherrscht hatte?

Ich glaubte, diese Hypothese aussprechen zu dürfen, damit die Localforschung in den Neapler Archiven acht gebe, ob Paolo di maestro Neri hier einmal vorkommt. Ich habe, bei freilich kurzem Aufenthalt, nichts finden können. Den Namen gebe ich immerhin preis. Wichtiger ist die Kunstprovinz und Zeit, der wir diesen im ganzen Trecento einzigartigen Cyclus zu verdanken haben. Neapel ist im ganzen Trecento eine Dependenz von Siena. Der Mangel an einheimischen Künstlern ist erstaunlich, wenn man bedenkt, dass Neapel eine königliche Residenz war, es an Aufträgen nicht fehlte und mehr Mittel zur Kunstpflege flüssig gemacht werden konnten als in den streng rechnenden Republiken. Erstaunlich ist die Vorherrschaft der Sienesen auch aus einem zweiten Grund: Neapel hätte sich die Maler aus nächster Nähe verschreiben können. Der Freskenschmuck von S. Stefano in Soleto (terra d'Otranto) beweist, wie bedeutende Leistungen die byzantinische Kunst des endenden Trecento oder beginnenden Quattrocento in Apulien aufzuweisen hat. Ebenso sind die Freskencyclen in Sa. Croce bei Andria, in Balsignano presso Modugno (terra di Bari), das Tafelbild in Sa. Margherita in Bisceglie, Beispiele für diese Kunst.[10]) Aber die Angiovinen hassten alles Griechische wie alles Sarazenische; denn es war die Kunst ihrer Gegner. Johanna's Gatte, Luigi di Tarento, stammte aus Apulien und mochte grade in seiner Jugend erfahren haben, wie fern die orthodoxe Kirche und Kunst dem Empfinden der Gegenwart stand. Apulien ist die Heimath des Conservativismus; Neapel begehrt eine neue Kunst. Die junge Residenz der Anjou wird mit gothischen Kirchen von französischen Baumeistern geschmückt. Die gleichfalls jung aufgeblühte toskanische, im besondern sienesische Malerei ist es, welche die Wände dieser Kirchen und Paläste schmückt.

---

[10]) Den grossen Freskencyklus in Sa. Caterina in Galatina von 1432 erwähne ich hier absichtlich nicht, da er von Aretiner, also gleichfalls zugereisten Künstlern ausgeführt ist.

Die Gemäldegalerie im Ateneo zu Ferrara.

Von **Emil Jacobsen**.

Gelasio di Nicolo della Masnada (angeblich 1240—1300) wird als der erste ferraresische Maler genannt. Authentische Bilder von ihm giebt es nicht. Freilich wird in unserer Galerie (Sala II) ein Madonnenbild ihm zugeschrieben. Aber dies Bild, so roh dasselbe auch, was die Gesichtstypen mit dem grinsenden Ausdruck betrifft, erscheint, ist in der Composition, z. B. in der Weise, in der Maria das Kind an sich drückt, im Spiele der Hände, schon sehr entwickelt und kann frühestens am Schlusse des XIV. oder Anfang des XV. Jahrhunderts gemalt sein. Es ist wahrscheinlich dasselbe Madonnenbild, welches Laderchi als in der Galleria Costabili befindlich erwähnt und mit Recht als Werk Gelasio's bezweifelt[1]. Schon die Form der Buchstaben in der Inschrift der Gewandsäume schliessen, wie er richtig bemerkt, das Entstehen des Bildes im XIII. Jahrhundert aus.

Der älteste in unserer Galerie vertretene Ferrarese dürfte Cristoforo da Ferrara (angeblich 1340—1404) sein. Von ihm befinden sich hier drei kleine Bilder, alle mit Darstellungen der Kreuzigung. Das erste hat unten eine Grablegung, worauf der Maler sich mit dem Namen Cristoforus bezeichnet, oben die traditionelle Darstellung der Kreuzigung mit dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes und mit Magdalena den Kreuzesstamm umarmend. So auch das zweite Bild. Das dritte ist ikonographisch bemerkenswerth dadurch, dass der Kreuzesstamm durch den Körper der auf ihrem Bette liegenden Maria hindurchgeht, wonach er sich oben in Aesten mit stilisirten Eichenblättern verzweigt. Das Kreuz wird von Engeln umschwärmt und am Kopfende des Bettes sitzt eine jugendliche weibliche Figur mit einem aufgeschlagenen Buch in den Händen. Auf diesem Bilde, dem vollkommensten der drei, sind die weiblichen Gesichtstypen nicht ohne eine gewisse Feinheit behandelt. Der Meister erscheint ganz von der Giottesken Kunstweise beherrscht. Als sein Lehrer wird Vitalo von Bologna genannt.

Bekannter ist der Name des Galasso Galassi. Es scheint, dass es zwei Künstler dieses Namens gegeben hat. Von dem älteren berichtet

---

[1]) La Pittura Ferrarese. Memorie di Camillo Laderchi. Ferrara, 1857.

Bumaldo, dass er um 1390 oder nach Vasari um 1404 (Ed. Milanesi, II, 141) in der Kirche von Mezzaratta gearbeitet hat. Von dem jüngeren wissen wir, dass er im Jahre 1455 das Bildniss des Cardinals Bessarion in St. Maria in Monte zu Bologna vollendete und dass er erst im Jahre 1473 gestorben ist.[2]) Von den zwei Bildern, die hier unter dem Namen Galasso aufgeführt sind, dürfte der „thronende Gottvater", welcher ein goldenes Kreuz mit dem Gottessohn hält, von dem älteren sein. Der Gottvater von ehrwürdigem, grossartigem Ausdruck, die Christusfigur dagegen unbedeutend und das Nackte sehr mangelhaft. Das Bild ist auf Goldgrund gemalt. Das satte Colorit strahlt in kühlem Silberglanz. Das Bild ist zweimal bezeichnet:

·|·
—+—
·|·

G. G.

Die Grablegung Christi, von dem thronenden Gottvater durchaus verschieden, ist in sehr heller Tempera auf dunklem Grund gemalt. Die Typen, grimasirend und vulgär, sind ganz ohne Idealität, selbst Maria und Christus. Charakteristisch für die beiden Alten, die das Laken ausgespannt halten, ist der schifferartig hervorspringende Bart. Nach der ganzen Behandlung, namentlich nach der hellen Malweise scheint Piero della Francesca Einfluss auf den Meister gehabt zu haben. Man bemerke auch das feuerrothe Haar des Christus. Auf dem Sarkophag die Inschrift: IN · ORTO · MONVMENTVM NOWMI DVO MVNDVM OVIS OVAM POSITVS FVERAT.

Die Anklänge an Piero della Francesca könnten in der That auf den sogenannten jüngeren Galasso passen, von dem schon Girolamo Baruffaldi gesagt hat, dass er dem Einflusse des Piero unterworfen war.[3]) Anderseits scheint es mir doch zweifelhaft, ob dies schwache Bild dem Galasso angehört, dem seiner Zeit hohes Lob gespendet und der in einem Athemzuge mit Cosimo Tura genannt wurde. Diesem Galasso werden neuerdings in St. Stefano zu Bologna zwei Einzelgestalten, Petrus und Johannes der Täufer, eine Geburt Christi, die aus der Galerie Costabili in die Barker'sche Sammlung zu London gekommen ist, sowie die hl. Apollonia in der Galerie zu Bologna zugeschrieben. (M. Zoppo genannt).

Freilich sind wir, was die beiden Galassi betrifft, noch sehr im Unklaren. Der Galasso, welcher von Laderchi als ein um 1404 wirkender grosser Maler erwähnt wird, ist eine mythische Figur. Dagegen wurde neuerdings nachgewiesen, dass ein Galasso, der Sohn Matteo Piva's, um 1450 Gehilfe des Cosimo Tura war. Auf der Burlington Fine Arts Club

---

[2]) Siehe Jo. Antonio Bumaldo. Minervalia, Bonon 1641. — Cittadella. Ricordi di Cosimo Tura. Ferrara 1866. S. 191. — Crowe und Cavalcaselle. A History of Painting in North-Italy I, 514.

[3]) Gerolamo Baruffaldi. Vite de pittori e scultori ferraresi. Ed. 1846. S. 30.

Exhibition 1894 befand sich eine Galasso zugeschriebene Anbetung der Könige, die (auf dem Schenkel eines Pferdes) G G bezeichnet war.

Einem Antonio Alberti, thätig in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts (nicht um 1370, wie angegeben) werden zwei Heiligendarstellungen zugeschrieben: der hl. Ludovicus von Toulouse und der hl. Bernardin, ganz tüchtige Darstellungen, welche, wie mir scheint, auch auf die Kunstweise Piero della Francesca's zurückgehen. Demselben Künstler wird das eigenthümliche Bild mit dem Sterbebett einer Heiligen zugewiesen. Mit grösserer Sicherheit werden jedoch Gemälde in Taramello und in der Pinakothek zu Urbino ihm zugeschrieben. Laderchi meint, dass er der erste Lehrer Cossa's gewesen sei. Nach den Bildern zu urtheilen, erscheint diese Vermuthung nicht unbegründet. Das gilt sowohl von den Gesichtsbildungen und Faltenlagen, wie auch von der etwas naiven Ausschmückungsweise. Es frägt sich jedoch, ob diese Tafeln ihm mit Recht zugeschrieben werden.

Die beiden Rundbilder mit dem Martyrium des hl. Maurelius wurden früher dem Francesco Cossa zugeschrieben, trotzdem sie Baruffaldi früher vollkommen richtig als Werke Cosimo Tura's erkannt hatte. Die Zeichnung ist scharf und herb, das leuchtende Colorit von einem bläulichen Ton beherrscht; in der Carnation grünliche Schatten. Die Gesichter etwas grimassirend, aber charaktervoll, die Bewegung eckig, aber lebensvoll. Die Falten schlauchartig, wie sehr häufig bei Tura[4]).

Ein Werk von Cosimo ist auch das Hochbild mit dem fast überlebensgrossen hl. Hieronymus, der unter einem Triumphbogen lesend dasteht, während ein Löwe schützend zu seinen Füssen hockt. Das Bild, welches in Tempera auf Leinwand gemalt ist, hat wahrscheinlich als Processionsfahne gedient. Die Gestalt ist voller Kraft und Hoheit und hat mehr Idealität als gewöhnlich bei Tura. Die Gewandung zeigt dies complicirte starkbrüchige Faltensystem, welches Tura und Cossa eigen ist und auf seine stilistische Abhängigkeit von der Schule Squarcione's hinweist. Das Bild war früher in San Gerolamo und kam später in die Sammlung Hercolani.

Dem Tura wird auch ein kleinerer Hieronymus (schmales Hochbild) zugeschrieben, welcher von einem späteren Nachahmer sein dürfte.

Ein toter Christus, von zwei kleinen Engeln gehalten, — ein mittel-

---

[4]) Die beiden Tondi befanden sich früher in der Kirche S. Giorgio fuori le mura in der Kapelle San Maurelio. Bei Mr. Benson in London befindet sich noch ein Rundbild von ähnlichen Dimensionen und von ähnlicher Behandlung, „die Flucht nach Egypten“ darstellend (aus der Coll. Graham). Dieses dürfte auch zum Altarbild in der Kapelle San Maurelio gehören. Siehe Harck, die Werke des Cosimo Tura. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XI, pg. 34 u. f. Dazu kommen noch ein Tondo bei der Gräfin di Santa Fiora zu Rom, „die Anbetung der Könige“, und „die Beschneidung“ bei der Marchesa Passeri, beide früher im Palaste des Fürsten Santa Croce. Siehe Venturi, L'Arte Emiliana. Arch. St. dell' Arte VII.

mässiges Bild — ist bezeichnet mit dem Namen Antonio Aleota 1498. Ein Polyptychon von ihm befindet sich in seiner Heimath Argenta, eine thronende Maria (bezeichnet) in Cesena.[5])

Es ist zu bedauern, dass in der Stadtgalerie zu Ferrara, wo selbst Cosimo Tura nur dürftig vertreten ist,[6]) weder Werke von Francesco Cossa noch von Ercole Roberti vorhanden sind. Die herbe, knorrige, aber würdige und ernstmännliche Kunst des ferraresischen Quattrocento ist schlecht, die romantisch-fantastische, allzeit coloristisch-glühende, mitunter aber auch süssliche und leere Kunst des beginnenden und vorgeschrittenen Cinquecento dagegen ziemlich reich in dem Ateneo vertreten.

Den Uebergang zwischen diesen beiden sehr verschiedenen Kunstrichtungen bilden Domenico Panetti und Pellegrino Munari.

Charakteristisch für Panetti ist die „Grablegung" im zweiten Saale. Kräftige leuchtende Färbung, die Typen aber spiessbürgerlich und vulgär. Im Hintergrunde hellblonde Landschaft mit zackigen Bergen. Das Bild dürfte seiner späteren Zeit gehören. Die länglichen Gesichtstypen mit den schmalen, eingebogenen Schläfen zeigen den Einfluss Lorenzo Costa's. Auch der Typus des hl. Josef von Arimatia mit dem grossen zweitheiligen Barte kommt bei Costa vor.

Diese letztgenannte Figur hat der Meister in seiner grossen „Heimsuchung" (Saal VI) wiederholt. Bürgerliche, philiströse, ja hässliche Typen, aber von wahrer Empfindung erfüllt. Die Zeichnung hart und eckig, das Colorit aber kräftig, tiefleuchtend. Auf einem Cartellino die Bezeichnung dnici paneti opus. Das Bild stammt aus St. Maria in Vado.

Im Saal II befinden sich mehrere wichtige Bilder von Domenico Panetti. Das Breitbild mit der Verkündigung ist besonders durch die tiefe satte Färbung ausgezeichnet. Röthliche, violette, kühle blaugrüne Töne herrschen in der Landschaft vor. Die Gesichtsformen sehr charakteristisch. Der Kopf langgestreckt, mit ausgebogener, hoher, schmaler Stirn und eingebogenen Schläfen. Das Bild ist bezeichnet: DNICVS PANETVS PINGEBAT. Die colossalen Hochbilder mit dem hl. Agostinus haben auch ihren Vorzug im Coloristischen. Solche colossale Gestalten ganz zu beleben war eben nicht die Sache Panetti's. Sehr tüchtig ist auch eine Verkündigung, zwei Hochbilder mit grossen Figuren, die früher als Orgelflügel gedient haben. Panetti ist viel mässiger in seiner Gewandbehandlung als Tura und Cossa. Herb und eckig, ohne Idealität, aber ernst und charactervoll erscheint auch die lebensvolle Gestalt des

---

[5]) Venturi A. a. O. pg. 106.

[6]) Im Dom zu Ferrara befinden sich dagegen zwei bedeutende Temperagemälde von Cosimo, die 1469 als Schmuck der alten Orgelthüren gemalt wurden. Sie stellen St. Georg mit dem Drachen und die Verkündigung dar. Im letztgenannten Bilde sind die edlen, empfundenen Gesichtszüge sowohl bei Gabriel, wie bei der Jungfrau zu bewundern. Auch in der Coll. Santini befindet sich ein höchst charaktervolles Werk von Cosimo: St. Giovanni delle Marche, in einem gelblichen, fast monochromen Tone gemalt.

hl. Andreas aus S. Maria in Vado (Saal VIII), dessen Gewand in tiefem metallenen Glanze aufleuchtet. Der Erdboden im Vordergrunde ist, wie gewöhnlich bei diesem Meister, von satter gelbbrauner Färbung, hier und da bricht frisches grünes Gras hervor. Der Hintergrund ist strahlend blau mit Städteansichten, Flüssen und Bergeshöhen.

Dem Domenico Panetti werden noch im ersten Saale eine Büste von einem Apostel, tüchtiges Frescowerk, und im Saal VII die beiden Brustbilder von St. Stephanus und Santa Helena zugeschrieben. Echte, spätere Bilder in der Coll. Santini: vier gute Halbfiguren von Heiligen.[7]).

Dem Lorenzo Costa zugeschrieben, aber ein tüchtiges Bild aus der Schule Panetti's ist ein Triptychon mit der thronenden Maria zwischen dem Giovanino und der hl. Katharina im Hauptbilde, dem knieenden Hieronymus und der Magdalena und den beiden heiligen Eremiten, das Brod brechend, auf den Flügeln (Saal I).

Ein heiliger Rochus, in Lebensgrösse dargestellt, dunkel gehängt, einem „Autore incerto" zugeschrieben, steht dem Lorenzo Costa am nächsten. Es ist vielleicht dasselbe Bild, welches Cesare Cittadella in seinem Katalog erwähnt, in der Kirche della Consolazione.[8]) Es wurde früher dem Ercole Grandi zugeschrieben (Saal I).

Die hochthronende Madonna zwischen dem hl. Hieronymus und Geminiano, der letztere in damascirtem Pluviale ein Stadtmodell emporhaltend, wurde abwechselnd St. Zeno, St. Egidio und St. Petronio genannt, bis Venturi an dem Stadtmodell den Schutzpatron Modena's erkannte. (Saal II.) Das Bild zeigt starke Anklänge an Lorenzo Costa, wurde deswegen so genannt und wird es noch in der Galerie. Es dürfte aber, wie Venturi gezeigt hat, vielmehr dem aus Modena stammenden Pellegrino Munari gehören.[9]) Zwei kleine musizirende Engel zu jeder Seite des Thrones. An der Basis desselben die Geburt Christi, daneben Pharao's Untergang und die Juden in der Wüste. An der Lehne des Thrones die Figur des Moses. Pellegrino kommt in seiner Malweise dem herben eckigen Stil der früheren ferraresischen Quattrocentisten viel näher als Lorenzo Costa. Seine mürrischen Gestalten haben mehr Charakter, aber das Anmuthige und Seelenvolle bei Costa geht diesen hageren, trockenen, langgezogenen Gestalten ab. Das Colorit mit seinem schweren bronzenen Ton kann sich auch nicht mit Costa messen; ebenso wenig die reizlose Landschaft.

Pellegrino reiste als Fünfzigjähriger nach Rom, um die Wunder-

---

[7]) Das eigenthümliche Genrebild: das Fresco mit der „Fahrt der hl. Familie über den Nil" in der Sacristei von S. Maria in Vado wird allgemein dem Panetti zugeschrieben. Dies zartempfundene Bild würde, wenn es wirklich von ihm sein sollte, vereinzelt in seiner Production dastehen. Die Richtigkeit der Zuschreibung erscheint mir jedoch zweifelhaft. Im Auslande sind die Bilder Panetti's sehr selten.

[8]) Cesare Cittadella. Cat. istor. di Pittori, etc. Ferrara 1782 pag. 114.

[9]) Archivio St. dell' Arte, III, 391.

werke Raphael's zu sehen. Kurz nach seiner Rückkehr nach Modena erlitt er am Schlusse des Jahres 1523 durch die Hand seines Feindes Giuliano di Bastardo einen gewaltsamen Tod. Während seine Fresken in Rom untergegangen sind, befinden sich Werke seiner Hand in St. Pietro zu Modena, in Casa Rangoni ebendaselbst und in der Galerie zu Berlin. Das Berliner Bild, eine thronende Madonna zwischen Heiligen (No. 1182), ist als herbes, charaktervolles Frühbild bemerkenswerth.[10])

Das dem Fr. Bianchi zugeschriebene Altarbild im Louvre ist vielleicht auch von seiner Hand.

Das interessanteste Gemälde in der grossen Halle, in die wir jetzt eintreten, ist das mächtige allegorische Frescobild mit dem „Triumph der Religion" oder der Darstellung von dem alten und neuen Gesetz.

Die Herrlichkeit des christlichen Glaubens wird in ähnlicher Weise veranschaulicht, wie schon ein Künstler zu Anfang des Quattrocento in St. Petronio zu Bologna es gethan hat.

Das Bild, dessen Inhalt meinen Lesern bekannt sein dürfte, stammt aus der mittleren Epoche (1532) des Künstlers, enthält viele bedeutende Einzelheiten und ist als eines seiner Hauptwerke zu betrachten. Diese Allegorien, welche einer reinen Buchphantasie entsprungen sind, können uns im Ganzen nicht befriedigen. Der Meister musste wahrscheinlich den Vorschriften eines gelehrten Geistlichen folgen.[11]) Die Gestalt des Glaubens, in die Mitte der evangelischen Symbole placirt, ist eine imponirende Figur von wahrhaft grossem Wurf. Sowohl in den Darstellungen der Sacramente als in der Predigt Pauli finden sich viele schöne Einzelfiguren und Gruppen, die ihre Herkunft von den Stanzen Raphael's deutlich bekunden. Einiges ist schon ziemlich manierirt, wie die ganz verdreht sitzende Figur zu äusserst links in Paulus' Predigt. Das Fresco, welches jetzt auf Leinwand überführt ist, stammt aus dem Refectorium der niedergelegten Kirche St. Andreas.

Im Anschluss an dieses Bild werde ich die übrigen Werke Garofalo's, der in unserer Galerie sehr reich vertreten ist, besprechen.

Von den eigentlichen Jugendwerken Garofalo's, aus der Epoche, wo sein Stil das Gepräge seines ersten Lehrers Domenico Panetti und Boccaccino's bei dem er vielleicht auch eine kurze Lehrzeit zugebracht hat,[12])

---

[10]) Näheres über Pellegrino Munari in den Artikeln Venturi's im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen und Archivio Storico dell' Arte „La Pittura Modenese nel secolo XV." Es sind die Forschungen Venturi's, welche die Künstlergestalt Munari's festgestellt haben.

[11]) Baruffaldi berichtet: „Questo soggetto ha avuta la sua critica dagli intendenti, fra quali Gio. Battista Armenini, il quale dice esser idea da collocarsi piuttosto in una libreria che in un refettorio; ed invero è soggetto assai tetro e più proprio da pensarsi da Dante Alighieri che da un pittore. (A. a. O. pg. 332.)

[12]) Ein Brief von der Hand Boccaccino's, datirt: Cremona, Januar 29, 1499, liegt dieser Annahme zu Grunde. Es ist aber jetzt documentarisch nachgewiesen, dass Boccaccino im Jahre 1499 nicht in Cremona, sondern in Ferrara lebte, woraus folgt, dass, wenn auch nicht der Brief, so doch das Datum falsch sein muss.

trug, findet sich Nichts in unserer Galerie. Bilder aus seiner späteren Jugendzeit, in der er namentlich von den beiden Dossi und vielleicht auch von Lorenzo Costa, mit welchem er im Jahre 1511 in Mantua in Berührung kam, beeinflusst ist, suchen wir hier auch vergebens. Das früheste Bild im Ateneo ist aus dem Jahre 1514, also schon nach seinem zweiten römischen Aufenthalte. In diesem verhältnissmässig noch frühen Werke, vielleicht das schönste von ihm in der Galerie, würde man vergebens nach Spuren von seiner Lehrzeit bei Panetti oder auch bei Boccaccino suchen; ein Einfluss von L. Costa ist auch kaum sichtbar. Dagegen findet man in diesem Bilde, sowie auch später, ja durch seine ganze Production hindurch, Anklänge an die Dossi. Das Bild stellt die Himmelskönigin, auf Gewölk thronend, dar. Sie hält das göttliche Kind auf ihrem Schoosse. Musicirende Engel und Putti, die auf und unter tauchen, umschwärmen sie. Unten die Heiligen Hieronymus und Franciscus und zwischen ihnen die beiden knieenden Stifter. Das Colorit ist reich und glänzend, von höchster Pracht. In diesem Bilde findet sich nichts Kaltes, nichts Wiederholtes. Alles ist rein empfunden und von feinstem Ausdruck. Nicht viel später der bethlehemische Kindermord mit der Jahreszahl MDXVIIII (Saal VII). Die leidenschaftlichen, grausigen Vorgänge sind ihm besser gelungen als man, nach seinem Naturell zu urtheilen, glauben sollte.[13])

Aus seiner früheren mittleren Zeit dürfte auch die Lunette mit der schönen „Flucht nach Egypten“ sein (Saal VII).

Im Saal VI befindet sich eines von den imponirendsten Altarwerken aus der mittleren Epoche Garofalo's. Ein mit Reliefs geschmücktes Marmoroctogon bildet das Postament für den hohen Thron der Gottesmutter. Das nackte, kräftig gebaute Kind lehnt sich an ihr Knie, sein rechtes Füsschen auf eine Kugel stützend. Links vor dem Throne Johannes der Täufer, auf das Kind deutend, rechts Hieronymus. Während der Täufer etwas traditionell erscheint, ist der alte weissbärtige, in seinen rothen Mantel eingehüllte Kirchenvater eine wahrhaft imposante Gestalt. Hinter ihm die sehr empfundene Profilgestalt der Stifterin. Ueber der Maria weilt eine statuarische Ruhe und Hoheit. Das Bild wirkt durch seine monumentale Haltung und durch das tiefleuchtende Colorit. Namentlich leuchtet das Kirschrote im Mantel des Hieronymus und im Rock der Madonna gegen die breiten blauweissen Flächen des Marmorpostamentes tief auf. Diesem Bilde ähnlich erscheint die thronende Maria im Dom, ein sehr bedeutendes Werk aus dem Jahre 1524. Ungefähr aus derselben Periode dürfte demnach auch unsere Altartafel stammen.[14])

Aus derselben Epoche eine Geburt Christi mit dem hl. Joseph und einem knieenden Stifter von schönem einfachen Ausdrucke und tiefer Harmonie der Färbung, dem Dosso sehr nahestehend. Das Bild, früher in S. Domenico, trägt die Jahreszahl MDXXV (Saal V).

---

[13]) Aus San Francesco.

[14]) Aus San Francesco.

Weniger ansprechend ist die „Auferweckung des Lazarus" im Saal VI; namentlich fehlt dem Christus wirkliche Hoheit. Das Bild ist bezeichnet:[15]) BENVEGNV GAROFALO F. 1532.

Das grosse vielfigurige Bild im Saal IX mit dem Mirakel des hl. Kreuzes erscheint sowohl kalt in den Typen als in der Composition. Es ist bezeichnet: BNVEGNV DE GAROFALO F M· D· XXXVI·

Das beste Bild aus dieser Periode ist die grosse Anbetung der Könige im Saal VI. Die lebensvolle Composition theilt sich glücklich in verschiedene schöne Gruppen, ohne die Einheitlichkeit der Wirkung einzubüssen. Die Maria ist von sanfter, einfacher Schönheit, das Kind naiv. Die älteren Köpfe charaktervoll, die jüngeren Gestalten voller Lebensfülle. Das Colorit glänzt in kühler Buntheit, in der sich orangene und smaragdgrüne Farben am stärksten geltend machen. Die schöne Landschaft ist in Dossischer Art. Unten in der Mitte hat der Meister als Monogramm eine Nelke gemalt und rechts auf einem Steine liesst man die Jahreszahl: MDXXXVII.

Im Saal V befindet sich eine andere grosse Anbetung der Könige. Dies Werk trägt die Jahreszahl: MDXLVIIII, gehört also seiner späteren Zeit an. Es zeigt kräftiges, kühles, sehr pastoses Colorit, unbedeutende Typen und eine kalte Composition. Schön die Einzelgruppe mit den Leidensinstrumenten. Die Landschaft noch sehr Dossisch. Unten auf einem Steine der Buchstabe B. In diesen Buchstaben ist eine Hand gemalt, die einen Bischofsstab hält. Oben auf dem Steine steht eine Mithra.

Eine schlichte, stimmungsvolle Composition, der man bei Garofalo selten begegnet, ist das Bild mit „Christus auf dem Oelberg".[16]) Hier hat der Meister sich sehr an Dosso Dossi angelehnt. Dosso's eigenthümliche Farbenaccorde, die Gluth desselben, seine saftig leuchtende Landschaftsgründe: Alles strahlt uns von dem Bilde kräftig entgegen. Doch noch mehr als an Dossi erinnert dies, gegen die Gewohnheit Garofalo's weder signirte noch datirte Gemälde, an Ortolano, dem man versucht sein könnte, das in feuriger, tiefer Gluth der Farben leuchtende Bild zuzuschreiben. Jedenfalls kommt Garofalo hier seinem begabten Zeitgenossen sehr nahe.

Noch erwähne ich das späte und wenig ansprechende Bild im Saal IX mit dem hl. Petrus Martyr. Das Bildchen mit der Legende eines hl. Bischoffs (Saal III) kann nur seiner Schule zugewiesen werden. Dagegen dürfte das kleine Tondo mit der „Flucht nach Egypten" (Saal VIII) echt sein und ihm jedenfalls sehr verwandt sind die vier en grisaille gemalten Bilder mit den Mirakeln eines hl. Papstes. Nach Cittadella beziehen diese sich auf die Bekehrung des Kaisers Constantin.

Dosso Dossi ist mit seinem Zeitgenossen Garofalo sehr verwandt,[17])

---

[15]) Aus San Francesco.

[16]) Aus San Francesco.

[17]) Nach den Angaben Venturi's in seinem „The Capitol Picture Gallery" ist Dosso „about the year 1480", Garofalo „about the year 1481" geboren.

aber unabhängiger von äusseren Einflüssen, unberechenbarer in seinen Einfällen, noch glänzender in seinem Colorit. Von ihm befinden sich wenige, aber wichtige Bilder in der Galerie. Dasjenige mit dem jugendlichen Johannes auf Pathmos (Saal VI) ist zu übertrieben in der Bewegung, jedoch bedeutend durch den lebensvollen Ausdruck des inspirirten Jünglings, durch das eigenthümliche glänzende Colorit und die herrliche phantastische Landschaft. Es stammt aus Santa Maria in Vado.

In der Verkündigung im Saal VIII ist der Engel etwas plump geraten. Der Typus der Jungfrau erinnert sehr an Garofalo. Es scheint, dass die vielen, sehr bewunderten Altarwerke Garofalo's, welche in Ferrara entstanden, nicht ganz ohne Einfluss auf ihn geblieben sind. Diese Verkündigung gehört, wie ich glaube, in die spätere Zeit Dosso's. Es ist dem Meister nicht gelungen, den Vorgang in jene mystische Ferne zu versetzen, welche das ideale, überfeine Sujet fordert.[18])

Das Hauptwerk hier in Ferrara und unter seinen Altarwerken überhaupt ist die mächtige Ancona, welche sich früher in der Kirche St. Andrea befand. In seinem prachtvollen (aber restaurirten) Renaissancerahmen bedeckt es jetzt die ganze Rückwand des letzten Saales der Galerie (Saal XI). Trotz aller Unbill, welche das Bild erlitten, muss doch die leichte, freie Ausführung, das Colorit, welches wie Edelsteingeschmeide strahlt, auf jeden Beschauer einen gewaltigen Zauber ausüben. Der geistige Gehalt des Bildes kann mit der Herrlichkeit dieses äusseren Scheines nicht verglichen werden. Alles ist auf die Sinne und auf einen blendenden Totaleindruck berechnet. Geht man den Gesichtern nach, so findet man kaum ein einziges von geistiger Bedeutung. In dieser Hinsicht übertrifft Dosso kaum seinen Zeitgenossen Garofalo, wohl aber in der Frische der Ausführung und im Colorit. Ich bemerke, dass ein Apostelbrustbild, welches sich in der Pittigalerie befindet und dem Garofalo zugeschrieben wird, aber auf Dosso zurückgeht, eine Wiederholung von dem Kopfe des Heiligen ist, welcher sich auf unserem Altarwerke hinter dem Apostel Andreas befindet. Ein glänzenderes Bild als dieses hat Dosso kaum gemalt, wenn er auch öfter in seinen Charakteren tiefer gegangen ist. Es wirkt eigentlich nur dekorativ, aber in glänzendster Weise. Bei Dosso kommt häufig ein leuchtendes Grün mit metallenem Glanze vor. Grünliche Töne spielen in der Carnation. Die Schatten sind häufig sehr dunkel, fast schwarz.

Es soll nach Baruffaldi das letzte seiner Werke sein. Wenn dies wahr ist, beweist es, dass bis zum letzten Pinselstriche das jugendliche Feuer bei Dosso sich in voller Kraft erhielt. Baruffaldi theilt auch mit, dass das Bild von Garofalo vollendet wurde.[19]) Von einem Antheil des be-

---

[18]) In seinem neuesten Werke „La Galleria Crespi" schreibt Venturi es einem Nachahmer Mazzolino's zu. Der Zweifel an Dosso erscheint gewiss nicht unberechtigt. Es fragt sich aber, ob ein Nachahmer Mazzolino's ein so grosses Format wählen würde.

rühmten Zeitgenossen Dosso's findet sich aber in unserem Altarwerke entschieden keine Spur.

Hat man Garofalo und Dosso erwähnt, dann muss auch Gio. Batt. Benvenuti, Ortolano genannt werden. Diese drei Meister erscheinen mit einander so innig verwandt, dass ihre Werke fast einem und demselben Künstler in seinen verschiedenen Entwickelungsstadien beigelegt werden könnten. Bekanntlich hat man auch Ortolano mit Garofalo und wieder Garofalo mit Dosso vielfach verwechselt. Es ist dasselbe Licht, welches sich bei den drei Künstlern etwas verschieden bricht.

Wir sind über die Werke Ortolano's bei weitem noch nicht im Klaren. Venturi zählt in seinem öfters citirten Aufsatze: „L'Arte Emiliana" 14 Werke desselben auf, darunter auch die beiden Heiligengestalten der Capitolinischen Galerie, welche er in seinem Büchlein: The Capitol Picture Gallery, Rome 1890 als Werke dieses Ferraresen noch nicht anerkennen wollte, nicht aber die ihm in der Galerie des Ateneo zugelegte Anbetung des Kindes, sowie auch nicht die drei Bilder im Zimmer hinter der Domsacristei zu Ferrara.[20]) Es fragt sich jedoch, ob nicht auch diese Bilder dem Ortolano zugeschrieben werden können. Hierzu kommen vielleicht noch folgende Werke: Ruhe auf der Flucht bei W. H. Greenfeld, Esq., eine heilige Familie bei Mr. Robert Crawshay, London, und eine Anbetung der Könige in der Berliner Galerie No. 261.

Die Anbetung in unserer Galerie (Saal VI) kann wohl in keiner Hinsicht mit seinem Meisterwerke, der Grablegung, in der Villa Borghese verglichen werden;[21]) auch dürfte diese später sein. Die Jungfrau hat nämlich hier ein entschieden Raphaelisches Gepräge, ähnelt sehr den Garofalischen Madonnentypen seiner römischen Periode, ist aber naiver und feiner empfunden. Denselben sanften Gesichtstypus zeigt die Madonna in der Anbetung des Hirten, welche aus der Galerie Borghese in den Besitz des Signor Bardini zu Florenz gekommen ist. Der Joseph

---

[19]) A. a. O. I, 288.

[20]) Was die beiden Gemälde der Capitolinischen Galerie betrifft, kann ich zu Venturi's richtiger Bestimmung noch hinzufügen, dass sie früher in San Lorenzo sich befanden und zwar als Flügel eines Altarbildes. Baruffaldi erwähnt sie dort als Werke Ortolano's: „Circa il medesimo tempo dipinse nella chiesa di S. Lorenzo, allora detta la Madonna di Castel nuovo, un Dio Padre che teneva il verbo incarnato fra le braccia morto, ed ai lati un S. Nicolò da Bari ed un S. Sebastiano, che al presente si trovano in sagristia." Dazu die Bemerkung des Herausgebers „É incerto il luogo ove passarono queste pitture." A. a. O. I, pg. 173.

[21]) In der Madonnina zu Ferrara befand sich nach Baruffaldi eine Pietà von Ortolano. Aus dem Leben des später zu erwähnenden Giulio Cromer erfahren wir, dass dieser die Pietà in der Madonnina copirt hat und die Copie so bezeichnete „Jo Giulio Cromer copiai la presente opera dell' Ortolano del mese di novembre del 1607". Aber Baruffaldi erwähnt auch eine Kreuzabnahme in der Kirche de' Bastardini. Von diesem Bilde versichert Scalabrini, dass es nach Rom kam. (A. a. O. I, pg. 172. II pg. 33.)

steht ein wenig zur Seite und blickt das Kind und die Maria etwas fremd an. Er unterscheidet sich sehr von dem sich bei Garofalo fast immer wiederholenden Typus. Auch das Kind ist feiner, naiver, nicht so schwer in der Körperbehandlung wie bei Garofalo. Die prachtvolle Landschaft ist ganz Dossisch. Die sich pyramidal erhebenden blauen Zwillingsberge kommen auch in der Anbetung der Hirten bei Signor Bardini, in der Grablegung der Borghese, im Bilde mit dem heiligen Nicolas da Bari in der Capitolinischen Galerie und in den drei Bildern in der Domsacristei zu Ferrara vor. In der Mittelgruppe eine Gruppe Bäume, deren Laub gegen vorn grün, gegen den Hintergrund dagegen gelbbraun erscheint, eine Eigenthümlichkeit, welche bei Ortolano häufig vorkommt, z. B. auch in der Grablegung der Borghese-Galerie, was schon Morelli, der den Ortolano als Meister dieses Bildes bekanntlich nicht anerkennen wollte, bemerkt hat. Nach Laderchi soll das Bild die Jahreszahl 1515 tragen, in der Wirklichkeit ist es aber MDXIII bezeichnet und zwar auf einem Aste links unten. Wenn es also, wie einige vermeinen, von Garofalo herrühren sollte, müsste es in dieselbe Periode gesetzt werden, wie die auf Gewölk thronende Maria von 1514, die aber einen ganz anderen Stil aufweist.[22])

Die drei Bilder in der Domsacristei: das Brustbild eines hl. Bischofs (Mauritius), eines geharnischten Heiligen (St. Georg) und einer Madonna mit dem Kinde, haben, wenn sie auch etwas an Garofalo erinnern, viel Eigenthümliches. Sie scheinen noch Frühwerke zu sein. Breite, kräftige Gesichtstypen. Kräftige Färbung, aber ohne die spätere Gluth. Die kleinbrüchigen Falten in der Schärpe des hl. Georg ähneln sehr den Falten des auf dem Boden liegenden unteren Theiles des Mantels der Maria in der Anbetung. Sehr charakteristisch für Ortolano sind, wie schon erwähnt, die beiden in der Landschaft vorkommenden pyramidenförmigen blauen Zwillingsberge.

Im Saal III befindet sich ein Christus im Oelgarten, der dem Ortolano zugeschrieben wird. Man vermisst jedoch in diesem Bilde seine leuchtende Farbenpracht.

Ob nicht Ortolano erst durch Berührung mit Dosso und Garofalo seinen feurigen Stil entwickelt hat? Die Bilder, die mit Wahrscheinlichkeit seiner Frühzeit angerechnet werden müssen, sind herb in den Typen und verhältnissmässig matt, ja schwärzlich im Colorit. (Darunter auch ein paar kleine Bilder in der Coll. Santini.) Anderseits soll — wenn diese Angabe richtig ist — Ortolano neun Jahre älter als Dosso und Garofalo gewesen sein, woraus man schliessen dürfte, dass er vielmehr auf diese Einwirkung gehabt hat. Es bleibt immerhin merkwürdig, dass so wenige Notizen von seinem Leben und seinen Werken uns hinterlassen sind.[23])

---

[22]) Das Bild stammt aus San Francesco, wo es jetzt durch eine Copie ersetzt wird. Es wird schon von Baruffaldi als ein Werk von Ortolano (A. a. O. I, pg. 173) mit hohem Lobe erwähnt.

[23]) Nach Guarini's Compendio Historico, Ferrara MDCXXI war Ortolano

Ein Zeitgenosse von Garofalo und Dosso, Ludovico Mazzolino (1481—1550) besitzt, wenn auch vielfach von Dosso beeinflusst, doch ein eigenthümliches Sondergepräge und hat sich dasselbe zu erhalten gewusst. Er ist aber altmodischer als diese beiden und wurde weder von der Richtung Raphael's noch von der Giorgione's irgendwie beeinflusst. Er erscheint als ein verfeinerter und concentrirter Panetti, dessen Schüler er sehr wahrscheinlich auch gewesen ist. Nach Vasari und Baruffaldi war dagegen Lorenzo Costa sein Lehrer. Es ist ja möglich, dass er auch einige Zeit bei Costa gewesen ist, wenn auch keine sicheren Costaischen Züge in seinen Gemälden zu finden sind.[24]) Die meisten seiner Werke sind klein. Ich kenne nur zwei Werke von grösserem Umfange: Christus im Tempel lehrend, in der Galerie zu Berlin, wovon der obere Theil mit dem Gott-Vater, sich in der Pinacoteca zu Bologna befindet (ebendaselbst eine nicht aufgestellte Geburt Christi, die zu der Predella gehört hat)[25]) und die Anbetung des Kindes in unserer Galerie (Saal VI). Mazzolino wirkt weniger durch seine Typen, die nicht bloss ohne Idealität, sondern sehr häufig geradezu hässlich sind, als durch die lebensvolle und reich ausgeschmückte Composition und die Gluth seiner Farben. In seiner Vorliebe für die Ausschmückung seiner Bilder mit einfarbig gemalten, antikisirenden Reliefs, sowie für reich gegliederte architektonische Hintergründe, zeigt er sich als ein Enkel von Cosimo Tura und Ercole Roberti. Charakteristisch sind seine breitköpfigen Gesichter mit kurzen Nasen, grossen ausgebogenen Stirnen und kupferrother Carnation. Sein Gemälde hier ist durch die schön abgewogene Composition, die Naivität der Darstellung, die schöne Landschaft in Dossischer Art, die kräftig leuchtenden Farben ein sehr erfreuliches Werk. Auch überrascht der eine von den beiden jugendlichen Engeln, die das Christuskind halten, durch seinen edel empfundenen Typus. Es ist bezeichnet: LODOVICVS MAZZOLINVS. Eine kleine Anbetung des Kindes befindet sich in der Coll. Santini.

Einer der interessantesten ferraresischen Künstler dieser Epoche ist ohne Zweifel Ercole (di Giulio Cesare) Grandi. Man hat früher gemeint, dass er jünger als Garofalo und Dosso wäre, aber, wie urkundlich nachgewiesen worden ist, wurde ihm schon im Jahre 1489 ein Betrag von 50 Lire für Arbeiten, die er für die fürstliche Familie von Ferrara ausgeführt hatte, ausbezahlt.[26]) Demnach dürfte er wahrscheinlich früher als 1470 geboren sein. Dass er älter als die genannten Künstler, namentlich als Garofalo und Dosso sein muss, geht auch aus den ihm zuge-

---

nipote des Pietro Benvenuti Architekt bei Ercole I „famosissimo Pittore" beigesetzt in S. Maria di Vado.

[24]) Eine Zeichnung im Kupferstichkabinet zu Berlin, den Gott-Vater (Rückseite die Fortuna) darstellend, wird dem L. Costa, von Venturi dagegen in seinem neuesten Werke „La Galleria Crespi" dem Mazzolino zugeschrieben.

[25]) Das Bild wurde 1524 in Bologna für eine Kapelle von San Francesco gemalt und wurde von Vasari als das beste seiner Werke belobt.

[26]) Venturi: Ercole Grandi, Archivio Storico dell' Arte I, 124.

schriebenen Werken hervor, die alle entschieden quattrocentistisch erscheinen. Dass Ercole Grandi der Schüler L. Costa's und Francia's gewesen ist, bekunden alle hier befindlichen, freilich mit einander wenig übereinstimmenden Bilder.

Ich nenne zuerst die Beweinung Christi im Saal V. Herb in der Behandlung, seelenvoll im Ausdruck, macht das Bild einen tiefen Eindruck auf den Beschauer. Die Gesichtstypen erinnern theils an Francia (das schöne schmerzbewegte, noch jugendliche Antlitz Maria's), theils an Costa (die edle, rührende Gestalt Christi), beide fast übertreffend in der Feinheit des Ausdruckes[27]). Dieser tiefe und rührende Ausdruck des Leidens wird durch ein zartes Helldunkel, welches einen Theil der Gesichter, die Augenparthien, die Wangen, sowie den nackten Körper Christi einhüllt, noch erhöht. Eigenthümlich ist die Behandlung des Haares. Die steifen, gedrehten, wie in Bronze geschnittenen Locken liegen perückenartig auf dem Kopfe. In Uebereinstimmung hiermit ist auch das Nackte, namentlich der Körper Christi, mit grosser Schärfe behandelt. Auch die Falten der Gewänder sind scharfbrüchig. Die Composition des Bildes ist von seelenvoller Einfachheit. Das Colorit von echt ferraresischer Kraft und Gluth.

Das Martyrium des hl. Sebastian (Saal VII) zeigt eine wesentlich andere Behandlungsweise. Die eigenthümliche Schärfe in der Behandlung des Nackten, des Haares und der Gewänder findet sich hier nicht mehr. Der nackte, von Pfeilen durchbohrte Sebastian steht hoch auf einem Baumstamme, den Blick gegen den Himmel erhoben. Zwei Heilige: Jacobus und Rochus stehen ihm zur Seite und rechts und links knieen die Stifter: ein alter bartloser Mann und ein junger Mann mit seiner Frau, alle schwarz gekleidet (aus der Familie Mori). Der Vorgang spielt sich auf einem grossen, offenen, von schönen Gebäuden umkränzten Platze ab.[28])

Einen ganz neuen Stil zeigt wieder das dritte Bild im Saal VIII, welches die heilige Maria Egyptiaca, wie sie von Engelskindern in den Himmel erhoben wird, darstellt.[29]) Unten in der in Perugino's Geist ausgeführten Landschaft steht mitten in der Thalebene eine einzelne männliche Gestalt, die staunend dem Wunder nachschaut. Im Vordergrunde ein Kaninchen, eine Taube und ein kleiner Vogel. Das Bild hat entschieden umbrischen Charakter und könnte von einem Schüler Perugino's gemalt sein. Es wird hier dem Timoteo della Vite zugeschrieben. Auch erinnert es ohne Zweifel an diesen Schüler Francia's. Man bemerke z. B. die Stellung der hl. Maria von Egypten, die Weise, in welcher sie sich in den Mantel einhüllt. Anderseits finden sich auch abweichende

---

[27]) Anklänge an Ercole Roberti finden sich in dem Typus des Joseph von Arimathia; das steife Gesicht Johannes' erinnert an Panetti. Wir können nicht leugnen, dass mehrere bekannte ferraresische Töne unser Bild durchklingen.

[28]) Das Bild stammt aus S. Paolo. Guarini erwähnt aber das Bild in seiner Beschreibung der Kirche, 1621, nicht.

[29]) Aus S. Maria in Vado.

Züge und im Ganzen erscheint das Bild zu naiv und kindlich für Timoteo, welcher erst, als er 28 Jahre alt war, nach Urbino kam, wo er ganz umbrisch wurde. Auch Anklänge an Spagna finden sich vor. Auf einen ferraresischen Künstler könnten dagegen die beiden auf Gewölk schwebenden Engel deuten, von denen der eine an Costa, der andere an Panetti erinnert. Dieses Bild ist übrigens den verschiedensten Autoren zugeschrieben worden. Brisighella schreibt es dem Francia, Scalabrini dem Michele Coltellini, Aventi dem Nicolò Rondinello zu. Siehe Venturi: A. a. O. pg. 195.

In der Coll. Santini befindet sich ein Bild von ganz ähnlicher Behandlung. Es stellt die Kreuzigung zwischen Maria und Johannes dar. In der Lunette das Brustbild Christi. Auch die Landschaft hat ganz denselben Charakter. Gehören alle diese Bilder wirklich dem Ercole Grandi an? Ihm am nächsten stehend und wahrscheinlich sein Werk dürfte die Beweinung Christi sein, ein Bild, welches am meisten an die Vorgänger Grandi's erinnert. Ihm alle drei zuzuschreiben, erscheint dagegen bedenklich, da sie untereinander zu verschieden sind. Die Pietà ist durchaus ferraresisch und zeigt, wie ausgeführt, den Einfluss verschiedener Ferraresen. Der Sebastian scheint eher von einem Schüler Gio. Bellini's oder Cima's herzurühren als von einem Ferraresen. Die Maria Egyptiaca endlich ist durchaus umbrisch und kann von einem Meister der umbrischen Richtung der bolognesisch-ferraresischen Kunst herrühren. Im Saal III wird ihm noch eine kleine Anbetung des Kindes zugewiesen, die höchstens Schulzusammenhang mit den erwähnten Bildern hat und auf Costa und Francia zurückgeht.

Wir müssen bekennen, dass wir für die Bestimmung der Werke Ercole Grandi's keinen sicheren Ausgangspunkt besitzen. Er wurde schon von Vasari mit Ercole Roberti verwechselt und später wurden seine Werke den verschiedensten Meistern zugeschrieben. So z. B. sein Hauptwerk, die Deckenfresken in dem ruinenhaften Palazzo Scrofa-Calcagnini in Ferrara dem Garofalo. Ein böses Schicksal wollte, dass das einzige Bild, welches eine alte Bezeichnung trägt, die auf Ercole Grandi passen konnte, neuerdings als Werk seiner Hand bezweifelt und dem jungen Francia gegeben wurde. Es ist, wie bekannt, der kleine St. Georg in Palazzo Corsini zu Rom. Das Monogramm, ein E in einem G und darüber ein Kreuz auf dem Schenkel des Pferdes, wird auf den Heiligen bezogen; als ob der Pferdeschenkel ein passender Ort für die Initialen eines Heiligen wäre und nicht vielmehr der Nimbus.[30]) Dass der Francia-Schüler in einem Jugendbilde ganz als wie Francia aussah, dürfte eigentlich nicht

[30]) In einem Aufsatze „Lorenzo Costa und Francesco Francia" (Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen 1899) habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass der Vlame Seb. Vrancxs häufig auf einem Pferdeschenkel sein Monogramm anbrachte und dass ein Bild Galasso's auf der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club 1894 die Signatur G G auf dem Schenkel eines Pferdes trug, was auch schon oben erwähnt wurde.

sehr befremden. Es sei jedoch wie ihm wolle, das von Francia ganz abhängige Bild konnte, selbst wenn es von Ercole wäre, nicht viele Anhaltspunkte für die Bestimmung seines späteren Stiles bieten.

Ein anderes Bild: eine Pietà im Besitze des Herrn Blumenstihl in Rom trägt die Bezeichnung: E GRANDI' F. MDXXXIIII. Aber diese Bezeichnung ist mit Recht als eine Fälschung nachgewiesen worden. Die angegebene Epoche und der Stil stimmen nicht und das ganz quattrocentistische Bild gehört vielmehr dem Ercole Roberti.

Die sichersten Bilder von Ercole Grandi dürften die erwähnten Deckenfresken in dem Palazzo Scrofa zu Ferrara sein, ferner die thronende Maria zwischen dem Täufer und dem hl. Georg in der National-Galerie zu London und eine Serie von acht Temperabildern, wovon eines sich in der Galerie Morelli zu Bergamo, zwei in der Coll. Layard zu Venedig und die übrigen in der Sammlung Visconti-Venosta zu Mailand befinden. Unter diesen sind die Bilder in der Gal. Layard besonders anziehend, namentlich dasjenige mit der Wanderung der Juden durch die Wüste.

Der sogenannte Stefano Falzagalloni (angeblich 1480—1531) hat sich vornehmlich dem Mazzolino angeschlossen. Ganz als Nachahmer desselben erscheint er in dem kleinen Bilde: „Ausgiessung des hl. Geistes" (Saal VII), sowie auch in der „Auferstehung Christi" in demselben Saale. In der Galerie zu Berlin befindet sich eine kleine Himmelfahrt Christi, No. 253, welche mit diesen beiden Bildern einmal eine Predella ausmachte. Das grosse Altarbild mit einer hoch thronenden Madonna und vor dem Throne die beiden stehenden, steifen Heiligen Antonino Abt und Rochus erscheint weniger von Mazzolino abhängig;[31]) letztere zeigen unbedeutende Typen, aber leuchtende Farben (die Schatten schwärzlich) und eine solide Technik. Die Landschaft ist Dossisch. Das Bild trägt das Datum MDXXX. Es stammt aus St. Maria in Vado.

Von ganz ähnlichen Gesichtstypen, aber heller im Colorit, sind die 12 Brustbilder der Apostel im Saal V. Wenig charaktervolle, ziemlich gleichgültige Köpfe in einer soliden, glatten Technik gemalt. Charakteristisch ist der Hintergrund: Luft von schwach röthlichem Ton mit blauen Gewölkstreifen. Eine ähnliche Luft im Altarbilde. Dass keines von diesen Werken mit Recht mit Stefano Falzagalloni, dem Freund Mantegna's, in Verbindung gebracht werden kann, geht schon daraus hervor, dass Stefano nach einer von Baruffaldi citirten Urkunde schon im Jahre 1500 gestorben war und alle diese Bilder später sind. Ich bemerke, dass ein kleines Bild in der Galerie zu Turin, den Mazzolinischen Bildern des Ateneo sehr änlich und wohl demselben Pseudo-Falzagalloni, dessen wirklichen Namen man nicht kennt, gehört. Ich habe in meinem Aufsatze über die Turiner Galerie[32]) auf den Zusammenhang dieses Bildes mit den

[31]) A. a. P. pg. 155. — Es ist Falzagalloni, Stefano da Ferrara genannt, welchem früher die grosse thronende Maria mit Heiligen von Ercole Roberti in der Brera zugeschrieben wurde. Es ist bekanntlich das Verdienst Venturi's, den wahren Autor herausgefunden zu haben.

[32]) Archivio Storico dell' Arte, 1897.

dem Falzagalloni zugeschriebenen Bildern in dem Ateneo aufmerksam gemacht.

Ich bemerke noch, dass es auch zweifelhaft erscheint, ob alle in der Galerie dem Falzagalloni zugeschriebenen Bilder einem und demselben Meister zugewiesen werden können oder ob nicht die Mazzolinischen Bilder einem und die thronende Maria, sowie die 12 Brustbilder einem anderen Ferraresen gehören. Auch in S. Domenico werden dem Falzagalloni Fresken zugeschrieben.[33])

Michele Cortellini (1480?—1542?) hat sich mehr an Costa und Francia angeschlossen. Von ihm eine hochthronende Madonna (Saal VI). Vor dem Throne die Heiligen Apollonia und Agatha und die knieende Lucia. Apollonia die Zähne, Agathe die Brust, Lucia die Augen dem Beschauer zeigend. Hinter diesen kommen rechts und links zwei Profilbildnisse von Stiftern zum Vorschein, sehr tüchtige Portraits eines alten Ehepaares, das Beste im Bilde. Weiter zurück noch mehrere Heilige, darunter Katharina und Helene, sowie das Johanneskind. Das Bild zeigt einen, wohl durch Costa vermittelten, stark umbrischen Charakter. Die Zeichnung ist ziemlich hölzern und unbeholfen, die Gestalten plump. Die Frauen mit ihrem grossen länglichen Gesichtsoval und regelmässigen, nichtssagenden Ausdruck sehen alle einander ähnlich. Das Eigenthümlichste im Bilde ist das Colorit. Kräftige, röthliche und gelbliche Broncetöne herrschen vor und verleihen auch dem Nackten einen metallischen Schimmer. Das Bild ist mit der Jahreszahl 1512 und nicht, wie Laderchi und Crowe und Cavalcaselle angeben, mit 1542 bezeichnet.[34])

In der Coll. Santini befindet sich eine thronende Maria, von den Heiligen Hieronymus, Katharina, Michael und Johannes dem Täufer umgeben. Die Typen von umbrischem Charakter sind mehr charakteristisch als die im Galeriebilde. Kräftige Färbung. Bezeichnet MICHAELIS CORTELINIS MCCCCCIIIIII.

Sehr quattrocentistisch, noch nicht den Einfluss der Costa-Francia-Schule verrathend, ist dagegen sein „Tod Maria's“ vom Jahre 1502 in derselben Collection. Bezeichnet: Michael da Cortellini MCCCCCII. In der Galerie Morelli zu Bergamo sieht man eine Beschneidung und in der Galerie zu Berlin eine grössere Tafel: Christus zwischen vier Heiligen, bezeichnet: Michaelis Cortelini opus und unten: MCCCCCIII T PRE.

Von Gabriele Capellini, welcher, weil er ursprünglich Schuhmacher war, Calzolaretti genannt wurde, findet sich ein heiliger Franciscus, der im Beisein mehrerer Heiligen die Stigmate erhält (Saal VI). Das Bild

[33]) Die Brustbilder der 12 Apostel sind nach Cittadella von Bongiovanni Benzoni. Sie wurden im Jahre 1473 für einen Altar im Dom gemalt. Gerardo aus Ferrara und Antonio da Venezia, in Ferrara ansässig, schätzen sie auf neunzig Lire. Siehe Cittadella, Guida di Ferrara 1873 und Gustave Gruyer: L'Art Ferrarais etc. II 124 (Paris 1897).

[34]) Ein Irrthum, welcher den Laderchi noch dazu veranlasste, die Autorschaft Cortellini's zu bezweifeln.

(aus San Francesco) zeigt kräftige, glühende Farben. Gabriele (Geburt und Todesjahr unbekannt) war ein Schüler Dosso Dossi's und soll als Gehilfe desselben sehr thätig gewesen sein. Von ihm auch im Saal II eine Santa Lucia mit zwei Stifterbildnissen. Schwach. Vielleicht dasselbe Bild, welches Laderchi erwähnt als einmal in San Giovannino und später in S. Maria della Rosa befindlich.[35])

Von Girolamo da Carpi besitzt die Galerie das „Mirakel des hl. Antonius von Padova". Der sprechende Säugling bezeugt die Unschuld seiner Mutter (Saal IX). Er ist hier noch ferraresisch, später kam er unter den Einfluss der römischen Schule. Aus seiner römischen Zeit ein sehr gutes Bild in S. Martino Maggiore zu Bologna. Das hiesige Bild (aus St. Maria in Vado) ist dagegen unter dem Einflusse Garofalo's und zwar aus dessen späteren Zeit gemalt. Im Saal I befindet sich noch ein Fresco mit der heiligen Katharina aus seiner späteren Zeit.[36])

Der sehr unangenehme und manierirte Nicolò Roselli (1506—1574) ist mit zwei Bildern vertreten (Saal II und V). Er war ein Schüler Dosso's, erinnert aber noch mehr an die den Michelangelo travestirenden Spät-Florentiner.

Von Filippo Sebastiano, bekannt unter dem Namen Bastianino (1552—1602) drei unbedeutende Bilder, in welchen das Sondergepräge der ferraresischen Kunst ganz ins Leere untergegangen ist. Im Saal VI ein Madonnenbild und ein lebensgrosses steifes Portrait eines Edelmannes. Im Saal I mehrere grössere Bilder: eine überlebensgrosse hl. Caecilie und eine Verkündigung in michelangeleskem Stil und eine „Verlobung der hl. Katharina", in welcher er Correggio nachahmt. In der grösseren Halle noch ein Portrait. In seinen grösseren Bildern erscheint er als manierirter Nachahmer von Michelangelo. Hauptwerk: Halbkuppel am Chor im Dom.

Von Mazzuoli, genannt Bastaruolo, einem schwachen Schüler Dosso's im Saal V eine traditionelle Kreuzigung. Im Saal I zwei interessantere schmale Hochbilder mit dem hl. Christopher und Sebastian. In diesen feurig gemalten Bildern zeigt er sich als ein bedeutender Colorist. Auch in der Coll. Santini ein kleines, farbenprächtiges Bild. Im Po sich badend, verunglückte er den 9. November 1559.

Während mit Bastianino die ferraresische Kunst sich in manierirte Nachahmung Michelangelo's verlor, wurde sie mit dem bedeutend begabteren und oft sehr fesselnden Scarsellino venezianisch, um endlich mit Bononi in den Caraccesken Eklekticismus unterzugehen.

---

[35]) A. a. O. pg. 112.

[36]) Das einzige bezeichnete Werk von Girolamo da Carpi ist die „Anbetung der Könige" in St. Martino zu Bologna. Den vielen Gemälden gegenüber, die ihm sonst zugeschrieben werden, ist eine gewisse Reserve zu empfehlen. Eine kurze Liste seiner Werke befindet sich im Katalog der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club 1894; eine viel längere in G. Gruyer's grossem Werke: L'Art Ferrarais à l'Epoque des Princes d'Este. Paris 1897.

Von Scarsellino befinden sich mehrere Bilder hier, jedoch keines von seinen besten. Besser ist er mit seinen Gewölbefresken in San Paolo vertreten. Man bemerke besonders die „Himmelfahrt Elias'“. Der Landschaft ist auf diesen Fresken ein ungewöhnlich grosser Platz eingeräumt.

Carlo Bononi ist auch mit einer grossen „Hochzeit zu Cana“ vertreten (grosse Halle). In diesem Bilde erscheint er theils von Lodovico Caracci — man bemerke die grossen Gestalten rechts in verschiedenen, stark bewegten Stellungen — theils von einer ganz anderen Seite, nämlich von Baroccio — man bemerke den Typus Christi, die kalte röthliche Carnation und noch anderes — beeinflusst. Sein Hauptwerk ist die von Correggio inspirirte Halbkuppel in S. Maria in Vado. Andere caracceske Bilder im Saal I.

Im letzten Saale hängt das Portrait eines Kriegers im Harnisch. Der Maler ist als „Autore incerto“ bezeichnet. Es scheint mir von einem Schüler Dosso's gemalt und trägt eine vielleicht nicht früher bemerkte Inschrift: FRANC° VILLA 1552.

In der grossen Halle befindet sich eine „Begegnung Maria's mit Elisabeth“. Die Typen erinnern theils an Panetti, theils an Perugino. Das Colorit ist unharmonisch und schreiend, die Zeichnung ziemlich handwerksmässig. Es wird einem Giacomo Ferrari, Ricamador genannt, zugeschrieben. Ein Maler Namens Girolamo Ferrari wird von Scalabrini, Baruffaldi und Cittadella genannt. Vielleicht ist dieser gemeint.

Von späteren Ferraresen nenne ich Guiseppe Caletti, il Cremonese, geboren in Ferrara Anfang des XVII. Jahrhunderts. Ihm gehört der heilige Marcus, welcher, von mächtigen Folianten umgeben, sein Evangelium schreibt. Das Bild ist flott und breit gemalt und zeigt eine grosse malerische Tüchtigkeit. Dasselbe stammt aus S. Benedetto. Auch in der Coll. Santini ein gutes Bild von Caletti.

Als Caricatur der Schule, welche die michelangelesken Formen travestirt, kann ein gräuliches Colossalbild von einem Arrigo Glochero, der von Laderchi zu den Ferraresen gerechnet wird, genannt werden.

Giulio Cromer oder Cremer (Deutscher, in Schlesien geboren, gestorben 1632) ist ein schwacher Ausläufer der Dossischen Schule. Er ist mit einem „Martyrium der hl. Catharina“ vertreten.

Der Niedergang der ferraresischen Kunst wird ferner durch Bilder von Francesco Sarchi, Camillo Ricci, Lodovico Lana, Domenico Mona, Giacomo Bambini, Sigismundo Scarsella und Giovanni Bonato illustrirt.

Einige interessante Bilder von nicht ferraresischen Künstlern sind im Ateneo noch zu erwähnen.

Aus S. Maria in Vado stammt das Altarwerk des Carpaccio mit dem Tode Maria's (Saal VII). Das Bild gehört nicht zu seinen bestgeglückten Darstellungen. Gut ist die Gruppe der charaktervollen Apostel, welche die Bahre Maria's umgeben, und der Kranz venezianischer Architektur, welcher die Scene umrahmt. Bedeutend weniger glücklich der Heiland, welcher, in einer Cherubimglorie erscheinend, die kleine nackte

Figur der Maria gleichsam auf einem aus Gewölk gebildeten Präsentirteller vor sich hinhält. Wenig geschmackvoll die Art, in der die die Mandorla umgebenden Cherubim dargestellt sind. Die in dunkelrother Farbe gemalten Engelsköpfe sind nämlich je drei und drei wie Früchte dicht zusammengestellt und rein decorativ um die Mandorla angebracht.[37]) Die leuchtende Färbung ist von tiefer, kräftiger Harmonie. Auf einem Cartellino die Signatur: VICTOR CARPATHIVS VENETVS MDVIII. Ein ähnliches Bild, aber in sehr schlechtem Zustande, befindet sich in der Akademiegalerie zu Wien.

Sehr eigenthümlich das „Martyrium des hl. Sebastian" von Francesco Zaganelli aus Cotignola (Saal II). Zaganelli, von Rondinelli und Palmezzano abhängig, kann, wenn auch auf ferraresischem Gebiete geboren, zu der Ferraresischen Malerschule nicht gerechnet werden. Der Kopf Sebastians mit reicher Haarfülle erinnert an Melozzo da Forli. Flatterndes Lendentuch. Ungewöhnlich ist die vornübergebeugte Haltung des Körpers. Die Landschaft besonders zart und schön. Röthliche Carnation mit durchsichtigen grauen Schatten. Auf einem Cartellino die Jahreszahl 1513 und der Name des Künstlers. Das Bild stammt aus der Galerie Costabili.[38])

Ein späterer Ausläufer derselben Schule ist Luca Longhi von Ravenna. Von ihm im letzten Saale ein grosses Altarbild mit der Beschneidung Christi.[39]) Die flauen, kraftlosen Farben stammen von der römischen Schule her. Das Colorit ist hell und bunt, mit stark changirenden Farben. Die Carnation rosig. Auf einer Vase die Inschrift: LVCHAS DE LONGHIS RAVENNAS PINGEBAT MDLXI.

Ein grosses Breitbild mit dem „Tod Maria's" wird dem Boccaccino zugeschrieben (Saal II). Das Bild ist nicht von Boccaccino; Anklänge an den Meister der „Fusswaschung", den Pseudo-Boccaccino kommen dagegen vor: gewölbte Stirne, kurze Nasen, grimmige Gesichter, lebhafte Farben (kräftiges Orangegelb, glühendes Roth). —

Die vielen lebensgrossen Portraits in der Halle haben mehr ikonographisches als künstlerisches Interesse.

---

[37]) In seiner herrlichen thronenden Maria in St. Pietro Martire zu Murano hat Giov. Bellini auch Gruppen von je drei Engelsköpfen um Maria angebracht. Aber er hat es in einer Weise gethan, dass man nicht an Fruchthaufen erinnert wird.

[38]) Ich bemerke, dass in allerneuester Zeit mehrere gute Bilder von Zaganelli in die Brera gekommen sind.

[39]) Aus S. Benedetto.

Die Parler und ihre Beziehungen zu Gmünd, Reutlingen und Ulm.

Von **Max Bach**.

Durch den Aufsatz von Dehio im letzten Jahrgang des Repertoriums ist die Parlerfrage wieder in ein neues Licht gesetzt worden, und es dürfte wohl am Platze sein, an dieser Stelle darauf zurückzukommen, umsomehr als gerade bei uns in Württemberg durch die Studien Klemm's und anderer schwäbischer Forscher, manches Neue erforscht, was bis jetzt mit den Forschungen Neuwirth's und Grueber's, noch nicht in Zusammenhang gebracht und weiter verwerthet worden ist.

Zunächst sei gestattet, nochmals über die Prager Inschrift kurz zu referiren, da über sie noch keineswegs unter den Kunstgelehrten eine Gleichheit der Meinungen erzielt worden ist.

Die erste Schwierigkeit besteht in dem Wort „Arler", wie man früher las und wie es auch thatsächlich heisst. Nun haben aber die eingehenden Untersuchungen Grueber's und Neuwirth's ergeben, dass erstens zwischen dem Worte „henrici" und dem folgenden „arleri" ein merklicher Zwischenraum ist, sodass genügend Platz für den Buchstaben P vorhanden ist. Zweitens ist festgestellt, dass der Sohn Heinrich's I Peter nicht weniger als 38 mal in Prager Urkunden als „Parlerius" oder tschechisirt Parlerz und deutsch Parler genannt wird, ferner sein Bruder Johann 3 mal, und Michel als „lapicida dictus parler" ausdrücklich bezeichnet wird.

Das Bedenkliche der Annahme, dass Meister Heinrich, weil er früher Polier in Köln war, diesen Namen auch noch als Meister geführt habe, wird durch die Thatsache widerlegt, dass der 1321 in Köln genannte „magister Arnoldus lapicida dictus poleyr" beide Bezeichnungen offenbar unbedenklich nebeneinander führte, ebenso in Nürnberg der Baumeister des schönen Brunnens Meister Heinrich der Palier oder Parlierer genannt ist, wofür noch andere Beispiele anzuführen wären.

Man wird also unbedenklich die Form „Parler"[1]) festhalten dürfen

---

[1]) Ueber die „Parlerfrage" vergleiche besonders Neuwirth in der Zeitschr. für Bauwesen 1893 S. 25ff.

ohne dass damit gesagt sein soll oder je behauptet wurde, Heinrich, der Vater des Dombaumeisters Peter, habe selbst diesen Namen als Familiennamen geführt; seine Söhne wurden einfach zum Unterschied von andern gleichnamigen Bürgern als Nachkommen des Parler's bezeichnet, die Stellung in welcher der Vater thätig war, wurde somit die Grundlage für Bildung des Familiennamens.

Hat der Dombaudirector Wenzel von Radetz (1370—1409), welcher ohne Zweifel die Inschriften am Triforium verfasst hat, dem Worte „henrici" das „parleri" folgen lassen, so wollte er damit eine, dem „magistri" parallele, anderweitige Thätigkeit des Meisters kennzeichnen. Es war ihm das, ein aus seiner Berufsthätigkeit als administrativer Bauleiter, vollkommen bekannter Begriff; denn alle Dombaurechnungen um 1372 bis 1378 rechnen in genau derselben Weise wie mit dem magister operis. Der Palier war in Prag ebenso wie in Köln der zweite Baumeister und zugleich der Stellvertreter des magister operis.

Die zweite für die Parlerfrage bestehende Schwierigkeit liegt in den Worten der Triforiumsinschrift „de polonia". Wären dieselben in ihrem Bestande unversehrt und über jeden Zweifel erhaben, so würde, da an Polen und Bologna nicht zu denken ist, nur Boulogne in Betracht kommen. Aber es ist zu beachten, dass Bologna und Boulogne, nahezu ausschliesslich in der Form „Bononia"[2]) in mittelalterlichen Urkunden vorkommt und man gewiss, zur näheren Bezeichnung der in Prag wohl kaum bekannten Stadt, das Land, in dem es liegt, hinzugesetzt haben würde, ähnlich wie bei der Inschrift unter der Büste des Matthias von Arras, wo es heisst: „civitate francie", und bei Gmünd: „in suevia". Ausserdem kennen wir keine Gründe, geschichtlicher und baukritischer Art, welche an eine Verbindung der Baumeisterfamilie mit Boulogne denken lässt. Dass aber bei Zulässigkeit von „colonia" nicht an das böhmische Kolin, als Heimath der Familie, sondern an das weithin bekannte, für die Gothik in Deutschland so hochwichtige Köln am Rhein gedacht werden muss, liegt auf der Hand. Gurlitt[3]) behauptet zwar, im Hinblick auf das am Schlusse der Baumeisterinschrift in Prag stehende „colonya circa albiam" (Kolin an der Elbe) müsse man annehmen, dass unter colonia und colonya wohl ein und dieselbe Stadt zu verstehen sei, das ist aber ganz unwahrscheinlich, denn man kennt weder von Meister Heinrich noch von seinen Söhnen irgend welche Familienbeziehungen zu Kolin, während uns von Köln ganz bestimmte urkundliche Nachrichten vorliegen, dass sowohl Meister Peter, als auch sein Bruder Heinrich Kölnerinnen heiratheten und eine Tochter gleichfalls mit einem Kölner Steinmetzen sich verehelichte.

Weiter kommt noch in Betracht, dass eine genaue Untersuchung der Schrift ergab, dass gerade das Wort „polonia" besonders deutlich

---

[2]) Nach Gurlitt, Zeitschr. f. Bauwesen 1892 S. 307 ist übrigens die Form Bolonia für Boulogne schon im ganzen Mittelalter üblich.

[3]) Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Gothik, Zeitschrift für Bauwesen, 1892.

hervortritt und offenbar nachgemalt ist, während die übrige Schrift noch unberührt zu sein scheint.

Lassen wir jetzt die Inschrift bei Seite und fragen wir mit Dehio: wo hat Heinrich I. seine Bildung genossen und was ist aus dem einzigen uns bekannt gewordenen Baudenkmal, das er geschaffen, nämlich der Heiligkreuzkirche in Gmünd, zu entnehmen, bezüglich der Herkunft seines Stils?

Die Heiligkreuzkirche ist eine Hallenkirche, dieser Hallenbau ist aber eine französische Erfindung und kommt in Schwaben bei dieser Kirche erstmals vor. Betrachtet man aber die Grundrissanlage näher, so bemerkt man Besonderheiten, die auf die Disposition der Cisterzienserkirchen, nach Clairvaux weisen. Diese Kirche hat einen halbkreisförmig angelegten Chor mit strahlenförmig gestelltem Kapellenkranz, d. h. die Strebepfeiler sind nach innen gezogen und bilden Kapellen, ähnlich wie in Gmünd.

Nun hat man schon früher[4]) erkannt, dass der Grundriss des Chors in Zwettl demjenigen von Gmünd analog ist, d. h. es tritt in Deutschland[5]) die Modification auf, dass der Umgang nicht mehr streng concentrisch angelegt ist, sondern nach einem Polygon von grösserer Seitenzahl als dem des inneren Chors. Die ersten Vertreter der französischen Bauweise in Böhmen waren aber die Cisterzienserkirchen in Sedletz bei Kuttenberg und Königssaal südlich von Prag. Jene ist eine fünfschiffige basilikale Anlage mit ausladendem, dreischiffigem Querhaus, doppeltem Umgang um den $^5/_8$ Chor und einem aus 9 Absiden bestehenden Kapellenkranz (1280—1320). Die andere, jetzt zerstört, hatte ebenfalls eine mit 9 Chorkapellen ausgestattete Anlage.

All' diese Cisterzienserkirchen Oesterreichs sind zweifelsohne durch ihre Beziehungen zur Mutterkirche in Clairvaux von der französischen Baukunst inspirirt, wenn nicht gar theilweise von französischen Baumeistern ausgeführt.

Man darf aber daraus nicht, wie Dehio thut, den Schluss ziehen, Heinrich Parler I habe, bevor er in Gmünd baute, in Oesterreich gearbeitet.

Bevor wir die Ansichten der verschiedenen Forscher näher in's Auge fassen, müssen wir uns vergegenwärtigen, auf welche Weise die Gothik nach Deutschland eingedrungen ist.[6]) Es kann auf zweierlei Weise geschehen sein — entweder sind französische Baumeister und Bildhauer nach Deutschland geholt worden, oder deutsche Baumeister hatten in Frankreich gelernt und brachten die neue Kunst nach Haus. Das letztere dürfte wohl meistens der Fall gewesen sein. Die Kölner Dombauhütte hat sich ganz auf dem Boden der fanzösischen Gothik entwickelt und ein

[4]) Klemm, Allg. d. Biogr. Bd. XXV, S. 178.

[5]) Dehio im Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1899, S. 387.

[6]) Vergl. Hasak, Haben Steinmetzen unsere mittelalterl. Dome gebaut? Zeitschr. f. Bauwesen, 1895, S. 183 ff.

daselbst herangebildeter Architekt konnte die französichen Ideen, ohne in Frankreich selbst studirt zu haben, fortsetzen und im deutschen Geist umbilden. Es ist eine bekannte Thatsache, dass die deutsch-frühgothischen Bauten in ihrer Stilrichtung 20—30 Jahre hinter den gleichzeitigen Frankreich's zurückstehen; das beweist, dass junge Leute, welche nach Frankreich gezogen waren, nachdem sie in die Heimath zurückgekehrt, den Stil erst geraume Zeit später, nachdem sie eine selbständige Stellung erlangt hatten, anwenden konnten. Es ist undenkbar, dass ein Franzose aus Boulogne, wenn er nach Deutschland kommt, plötzlich ganz in deutschem Sinn entwirft und zeichnet, so wenig als heut zu Tage die Angehörigen verschiedener Nationen, wenn sie in ein anderes Land kommen, ihre Nationalität verleugnen können.

Also an einen Meister aus Boulogne ist nicht entfernt zu denken. Die Detailausbildung der Gmünder Kirche, ihr Decorationssystem ist ganz deutsch und kann nur von eiuem Deutschen entworfen sein. Auch das, was Gurlitt[7]) über die Einführung französischen Baustils in Böhmen und über die Richtung Heinrich's I sagt, ist, wie Neuwirth und Hasack nachweisen, ungenau und nicht begründet. So soll z. B. Heinrich in Gmünd den südfranzösischen Grundrissgedanken mit nordfranzösischen Formen vereinigt haben. Dem Languedoc soll das Zusammenfassen des Kapellenkranzes zu einer geschlossenen Linie und Gliederung dieser durch bescheidene Lisenen angehören u. s. w.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das System der Heiligenkreuzkirche. Es ist ein dreischiffiger Hallenbau mit Chorumgang und eingezogenem niederen Kapellenkranz; der hohe Chor im Innern, aus der Hälfte des Sechsecks construirt, wird im Umgang mittelst eingeschalteter Dreiecke in sieben Seiten des Zwölfecks umgeleitet, ein in Süddeutschland nicht seltener Chorschluss, welcher auch an beiden Hauptkirchen zu Nürnberg (Sebalduskirche 1361—1377, Lorenzkirche 1339—1377), ferner an der Frauenkirche zu Ingolstadt und gleichfalls noch aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts an der Frauenkirche in Bamberg[8]) vorkommt. Zweiundzwanzig Rundsäulen, elf auf jeder Seite, tragen die Gewölbe, welche aber nicht mehr die ursprünglichen sind, sondern einer späteren Restauration angehören. Zwischen dem Chor und Langhaus stehen zwei merkwürdige Doppelsäulen einander gegenüber, welche den Triumphbogen tragen. Dieser musste hier angeordnet werden, weil die Wölbungen der Seitenschiffe im Langhaus tiefer herabgedrückt sind als die im Chor. An dieser Linie standen die eingestürzten Thürme, deren Fundamente bei den Restaurationen 1858 und 1887 aufgefunden wurden. Sie trugen unverkennbare Spuren romanischen Charakters, können also nicht auf eine einheitliche Anlage der Kirche im XIV. Jahrhundert zurückgeführt werden. Ausserdem fand man im Jahre 1887 ff.

---

[7]) Zeitschr. f. Bauwesen 1893 S. 305 ff.

[8]) Siehe den Grundriss bei Egle „Baustilkunde“ Abt. VIII T. 3.

noch die Grundmauern von drei romanischen Absiden, sodass gar kein Zweifel darüber herrschen kann, dass an Stelle des gothischen Baues eine romanische Kirche stand. Der alte Chor nebst den Thürmen muss noch gestanden sein, als das Langhaus in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts neu erbaut wurde. Wir haben noch urkundliche Belege, dass schon in den Jahren 1326 und 1327 Altäre in der Kirche bestanden und der Bischof Heinrich III von Schöneck im Jahre 1368 in der Kirche begraben wurde, also erst 17 Jahre nach der Grundsteinlegung des Chors. Auch in stilistischer Beziehung verrathen die verschiedenen Baudetails des Schiffes und besonders der Westfaçade eine frühere Bauzeit als die des Chors.[9]) Auch Grueber hat das schon früher beobachtet und glaubt sogar an eine Inspiration gleichzeitiger lombardischer Bauwerke. Ganz abgesehen davon ist man aber genöthigt, wenn man Peter Parler ca. 1330 in Gmünd geboren sein lässt, anzunehmen, dass dessen Vater nicht erst 1351 nach Gmünd berufen wurde, in welchem Jahre bekanntlich die Grundsteinlegung des Chors, laut Inschrift erfolgte.

Dass Heinrich Parler wirklich den Bau leitete, ist durch eine neu gefundene Urkunde bestätigt, welche den Namen Heinrich (magister Hainricus architector ecclesie) nennt. Dass er in der Kirche begraben lag, geht aus dem betreffenden Eintrag des Anniversariums gleichfalls hervor.

Nun hat man aber auch am Giebel der Westfaçade Steinmetzzeichen[10]) gefunden, welche mit dem bekannten Parlerzeichen übereinstimmen. Fraglich ist freilich, ob diese Zeichen einem Meister angehören, denn sie finden sich auf gewöhnlichen Quadern eingehauen, wie alle sonst an der Kirche vorkommenden Gesellenzeichen.

Es ist in neuerer Zeit besonders betont worden,[11]) dass die alten Baumeister nicht zugleich Steinmetzen gewesen sein können oder als solche gelernt haben. In Ausnahmefällen kann ja das dann und wann vorgekommen sein, wie noch heutzutage, aber in der Regel war das nicht der Fall. Die Meister mussten sich so viele theoretische Kenntnisse aneignen, die man auf dem Werkplatz nicht lernen konnte, sondern nur auf Schulen oder auf den Bureaus grösserer Bauunternehmungen. Die Gmünder Zeichen sind demnach keineswegs als Meisterzeichen, sondern als die Zeichen eines Steinmetzen, unter welchen man vielleicht den Sohn Heinrich's I, Peter, vermuthen kann, aufzufassen.

Es sind also nach Dehio, alle drei an der Gmünder Heiligkreuzkirche neu erscheinende, aus der schwäbischen Entwicklung nicht erklärbare Hauptmotive — das innere System, die Choranlage, die Stellung der Thürme — an österreichischen, wenig älteren Bauten vorgebildet und kommen in dieser Verbindung sonst nirgends vor. Dehio zieht daraus

---

[9]) Vergl. Klaus Jahrg. IV der Württemb. Vierteljahreshefte S. 232.

[10]) Klaus, W. Vierteljahresh. 1895 a. a. O.

[11]) Hasak in der Zeitschr. f. Bauwesen 1895.

den Schluss, dass der Erbauer der Gmünder Kirche vorher in Oesterreich gearbeitet haben müsse.

Wir müssen diese Annahme entschieden bezweifeln. Einmal was das Hallenmotiv anbelangt, so ist das in Schwaben und Franken durchaus nichts Neues. Schon 1336 wird die Stiftskirche in Herrenberg gegründet und zu Bamberg ungefähr zu derselben Zeit oder vielleicht noch etwas früher die Marienkirche; hier ist der Chor ganz ähnlich wie in Gmünd mit einem Kapellenkranz umzogen, der durch die nach innen gezogenen Streben gebildet wird; ebenso ist der Umgang ganz analog dem zu Zwetl, nicht mehr streng conzentrisch wie in Clairvaux sondern polygonal um den in 5/8 geschlossenen Chor. Beachtet man ferner, dass Zwetl erst 1343 begonnen, so ist kaum möglich, dass Heinrich Parler dort gearbeitet hat, oder zu dieser Zeit in Oesterreich schon gereist ist, denn aus dem Vorhergehenden ist ersichtlich, dass derselbe damals in Gmünd schon ansässig gewesen sein muss.

Wie steht es aber nun mit den von Klemm, Paulus und Gradmann vermutheten Beziehungen der Parler zu der Marienkirche in Reutlingen? Diese Kirche, in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts erbaut, gehört zu den schönsten gothischen Bauten Schwabens. Die Schauseite mit einem Thurm hat hier eine Ausbildung erfahren, wie nirgends zuvor und kaum irgendwo nachher, und hat ihresgleichen nur an den grössten Leistungen der gothischen Baukunst. Der Meister, welcher die Kirche entworfen, ist leider unbekannt, wie sollte man aber, wenn man überhaupt einen Namen nennen wollte, an Jemand anders denken als die Schule der Parler von Gmünd? Und wirklich glauben auch die Forscher an der Rose am Thurm Steimetzzeichen gefunden zu haben, welche dem bekannten Parlerzeichen ähnlich sind. Doch keines dieser Zeichen hat den Charakter eines Meisterzeichens, keines entspricht genau in der Form dem Zeichen der Parler. Weiter wird damit in Verbindung gebracht der Name eines gewissen Meisters Peter von Reutlingen,[16]) der 1359 starb und die dortige Nicolauskapelle gebaut haben soll. Ihm wird von Klemm auch ein Gesellenzeichen zugeschrieben, welches besonders deutlich ausgeprägt an einer der Consolen an dem Hauptportal der Kapellenkirche in Rottweil auftritt.

Ich glaube, all' das genügt nicht, um auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit an der Mitwirkung eines Parler an dem Bau der Marienkirche in Reutlingen denken zu können.

Wir wissen von einer anderweitigen Thätigkeit Heinrich's I ausserhalb Gmünd's, mit Ausnahme einer erst neuerdings gefundenen Spur in Ulm, auf welche ich noch zurückkommen werde, lediglich nichts und auch Klemm's Vermuthung, am Münster in Freiburg einen Meisterschild entdeckt zu haben, der als das Urbild des Parlerzeichens aufzufassen wäre,

---

[16]) Klemm, Reutl. Geschichtsbl. 1890, 1. 1896, 1. Christl. Kunstblatt 1892, S. 169. OOA., Beschr. Reutlingen I. S. 474, II. S. 28.

hat sich als verfehlt erwiesen. Am südwestlichen Eck-Strebepfeiler des Langhauses in Freiburg befindet sich nämlich eingeritzt ein Meisterschild, welcher das Parlerzeichen, einen gebrochenen Pfahl (heraldisch ausgedrückt) darstellt, nur mit dem Unterschied, dass der Pfahl mit 3 Hämmern belegt ist. Diese Hämmer kommen auch auf einem Siegel der Steinmetzenzunft zu Strassburg von 1355 vor, weisen also bestimmt auf eine Bauhütte, nicht auf ein bürgerliches Wappen. Nun ist aber der Ort, wo dieses Schild angebracht ist, wie F. Geiger in seiner interessanten Abhandlung im Schau in's Land, Jahrg. 1894, nachweist, keineswegs als ein Bautheil zu betrachten, welcher von Meister Johannes von Gmünd ausgeführt wurde, was auch Klemm zugiebt. Aber trotzdem ist es nichts anderes als dessen, aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammendes Zeichen, was die Form des Schildes beweist. Der Schild erscheint in zweifacher Ausführung nebst dem Freiburger Hüttenzeichen, dem unten gespaltenen Kreuz, und wird dort nichts anderes bezeichnen, als den Sammelplatz der Steinmetzen oder die Werkstelle derselben, wie noch heute an demselben Platz die Sommerhütte der Steinmetzen aufgeschlagen ist. Auch die übrigen Zünfte hatten zwischen den einzelnen Jochpfeilern ihre Sammelplätze bestimmt, was die aufgemalten Innungswappen ausweisen.

Was weiter die von Dehio mit besonderem Nachdruck hervorgehobene Neuerung der polygonalen Anlage des Chors anbelangt, so ist das keineswegs eine Neuerung, die erst von anderen Bauten musste abgesehen oder abgelernt worden sein; sie ist eine ganz natürliche Vereinfachung, auf die jeder strebsame Meister selbst kommen musste. Ueberhaupt ist die von den meisten Kunstschriftstellern geäusserte Meinung, alle Neuerungen in der Construction und Formenlehre der Gothik müssten irgendwo ein Vorbild haben, ganz ungerechtfertigt; man darf doch unsern alten Meistern so viel zutrauen, dass sie nicht immer sklavisch copirten, was sie da und dort gesehen haben, sondern sie waren auch im Stande, selbständig zu arbeiten. Viele Formen und Constructionen sind aus dem Bedürfniss entstanden und es liegt doch nahe, anzunehmen, dass jeder Meister bestrebt war, aus seinem eigenen Formenschatz und seinen eigenen Studien und Erfahrungen zu schöpfen.

Der dritte Punkt, den Dehio anführt, ist die Stellung der Thürme; auch hier schliesst er falsch. Die Gmünder Thürme waren, wie schon erwähnt, Ueberreste eines älteren romanischen Baues, sie stürzten am Charfreitag des Jahres 1497 ein,[12]) da man, wie ein Augenzeuge berichtet, um eine freiere Aussicht auf den Chor zu gewinnen, den Verbindungsbogen, der zugleich gegenseitige Stützmauer der Thürme war, entfernte. Der Rath hatte schon im Frühjahr 1496 den Meister Matthäus Böblinger von Esslingen berufen, welcher den Schaden, wie es scheint, nicht verhindern konnte, und so trat die Katastrophe ein.

---

[12]) Siehe darüber Pfitzer, Staatsanz. f. Württ. 1890, Bes. Beil. 13 f.

Die Stiftskirche zu Sedletz,[13]) von der wir schon sprachen, kann übrigens noch weniger als Zwetl als Vorbild für Gmünd gedient haben, bei ihr ist das Kathedralsystem in der Weise durchgeführt, dass die 7 Chorkapellen des Umgangs nach aussen polygonal geschlossen sind, ähnlich wie beim Prager Dom. Der hohe Chor ist mit 3 Seiten des Achtecks abgeschlossen, was zu dieser Zeit schon keine Neuerung mehr ist, sondern eben im Wesen der Gothik liegt, die statt des Rundbogens gerade Flächen verwendet, welche sich besser zum Spitzbogen eignen. Wenn Dehio noch weiter hinzufügt, die Disposition des Umgangs nach einem Polygon von grösserer Seitenzahl als dem Binnenchor bedinge eine unregelmässige Stellung der Strebebogen, so kann ich ihm nicht ganz Recht geben.

Weder in Zwetl, noch in Kuttenberg ist das der Fall, d. h. so weit die eigentliche Chorabsis in Betracht kommt, beim Anschluss an die Langseiten enstanden dann allerdings Unregelmässigkeiten, die aber nicht sehr in die Augen fallen. Trotzdem hat man aber in Zwetl das Strebebogensystem angewendet.[14])

Der Einbau des Kapellenkranzes zwischen die Streben des Chors und der Langseiten ist jedoch eine Neuerung, welche in Gmünd zuerst auftritt und dann von Peter Parler in Kuttenberg und Kolin weiter verfolgt wird, allerdings mit der Modification, dass der Chor durch starke dreieckige Pfeiler, statt der gewöhnlichen Strebepfeiler, umsäumt ist, welche dann Zwischen-Kapellen bilden.

Wo hat nun aber Heinrich I seine Bildung erhalten? Alles weist eher auf Köln oder den Oberrhein als auf Oesterreich. Neuwirth in seinen verschiedenen Schriften nimmt das erstere bestimmt an, Klemm weist auf einen Zusammenhang mit Freiburg, Reutlingen, Rottweil und Ulm. Paulus ist der hauptsächlichste Vertreter für Boulogne.

Grueber[15]) vergleicht den Gmünder Grundriss noch mit Kuttenberg, welche Kirche in ihrer Grundrissanlage, besonders wenn man die äusseren Nebenschiffe weglasse, selbst für ein ungeübtes Auge grosse Aehnlichkeit habe. Ich kann dem nicht beistimmen; sowohl Choranlage als Pfeilerbildung und Disposition des Langschiffs sind grundverschieden. Der Kuttenberger Bau ist eine Vervollkommnung und Ausreifung der von Peter Parler im Koliner Chor gewählten Anlage, und es ist höchst wahrscheinlich, dass er auch diesen Chor gebaut hat, denn es giebt keinen zweiten Architekten des Zeitalters, dessen Ideenkreise und Formensprache die Kuttenberger Barbarakirche näher stände, als ihm, der nach Vollendung des Prager Domchors gerade beim Beginn des Kuttenberger Baues mehr Zeit zur Uebernahme auswärtiger Arbeiten besass und durch die erste Heirath seines Sohnes Johann Beziehungen zu Kuttenberger Familien hatte

[13]) Grundrisse bei Grueber u. Neuwirth.

[14]) Vergl. die Aufnahmen in Heider's u. Eitelberger's Oesterreichischen Kunstdenkmalen, II. T. VII—IX.

[15]) Die Kunst des Mittelalters in Böhmen II.

Die Schlüsse, die Klemm daraus zieht, sind also hinfällig, wir haben in dem eben beschriebenen Schild weder das Urbild des Parlerzeichens, noch einen neuen, bisher unbekannten Meister vor uns, der am Freiburger Münster gearbeitet, und dort, wie Klemm behauptet, das Werk eines Erwin von Steinbach fortgeführt hat.

Geiger weist ferner in der schon angezogenen Schrift überzeugend nach, dass das ebenfalls dort angebrachte Wappen mit dem Wellenband nicht der Meisterschild Erwin's von Steinbach sein kann, sondern das Wappen irgend eines adeligen Baupflegers oder sonstigen Wohlthäters der Kirche. Damit fällt auch die von Adler[17]) so bestimmt ausgesprochene Annahme, Erwin sei der Schöpfer des Freiburger Westthurms.

Beiläufig sei erwähnt, dass auch die Reutlinger Thurmfaçade vielfach mit Erwin von Steinbach in Verbindung gebracht wird; gestützt nicht allein auf den Stil und die vorkommenden Steinmetzzeichen, sondern auch auf eine von Schön in den Reutlinger Geschichtsblättern 1896 S. 11 mitgetheilte Notiz, nach welcher ein Pleban Heinrich von Entringen zu Reutlingen, welcher 1270 urkundlich erscheint, und dessen Verwandter Eberhard von Entringen 1247—1278 Domherr in Strassburg und 1277 provisor et gubernator ecclesiae argentinensis war. Es ist somit nicht ausgeschlossen, dass Erwin eine Visirung zu dem, von den Reutlingern geplanten Bau geschickt hat. Jedenfalls scheint mir bei Reutlingen ein Zusammenhang mit der Strassburger Schule eher gerechtfertigt als ein solcher mit Gmünd.

Wir kommen jetzt nach Ulm; dort haben schon frühere Forscher, besonders Mauch in seinen „Bausteinen zu Ulm's Kunstgeschichte“,[18]) die Namen der ersten Münsterbaumeister mit den Parlern in Verbindung gebracht. Eine zufällig erhaltene Münsterrechnung von 1387 führt unter den Ausgaben auf: „Daz wir geben haben von maister Hainrich's unseres Werkmanns seligen wegen, von maister Michel's und von maister Heinrich's wegen, der neu bestellt ist worden zu dem werk“. Daraus geht unzweideutig hervor, dass der erste Münsterbaumeister ein Heinrich war und dass auf ihn ein Michel und dann ein zweiter Heinrich als Werkmeister folgten. Mauch hat nun den ersten Heinrich mit Heinrich I von Gmünd, Michel mit dem Sohn des Johannes in Freiburg und den zweiten Heinrich mit dem in Mailand genannten Enrico da Gamodia identifizirt. Wir glauben, dass Mauch in der Hauptsache recht hat, nur bezüglich des Michel können Zweifel entstehen, da ausser dem genannten noch ein Michael zu Gmünd, lapicida dictus parler (1359—1383) in Prag, vorkommt. Dieser Michel war ebenfalls ein Sohn Heinrich's I und es liegt gewiss näher, den unmittelbaren Nachfolger des Vaters in ihm, dem Sohne, zu sehen, als in dem Enkel von Freiburg, von dem wir nach 1385 keine Kunde mehr haben.

---

[17]) Deutsche Bauzeitung 1881 S. 447.

[18]) Verh. d. Ver. f. Ulm u. Oberschw. 1870.

Eine weitere untrügliche Spur für die Annahme eines Zusammenhangs der ältesten Ulmer Meister mit den Parlern, gab aber ein Grabsteinfund, welcher anlässlich der Heizbarmachung des Münsters im December 1897 zum Vorschein kam. Der 2 m lange und 0,90 m breite Stein lag etwa 40 cm unter dem Fussboden, hart am Eingang des nordöstlichen Seitenportals,[19]) er trägt keine Inschrift, ist aber durch die darauf angebrachte Reliefarbeit untrüglich als der Grabstein eines Münsterbaumeisters zu erkennen. Auf der Vorderseite des als liegend zu denkenden Steins ist ein gothisches Kreuz ausgehauen, welches am Fusse sich in einen sog. Eselsrücken auflöst, der einen schief gestellten Wappenschild umschliesst. Zu beiden Seiten des Kreuzes ist je ein Steinmetzhammer (sog. Flächen) in natürlicher Grösse ausgehauen. Das Wappen wiederholt sich auf der oberen und unteren 30 cm dicken Seitenfläche des Steins. Auf dem Wappenschild ist aber jener gebrochene Pfahl deutlich ausgeprägt, den wir längst als das Werkzeichen der Familie Parler kennen. Wir finden dasselbe erstens auf der Büste des Meisters Peter im Prager Dom sowie an einigen Standbildern am Chorschlusse daselbst, zweitens auf dem Siegel von Peter's Bruder Johannes in Freiburg i. B. und als Meisterschild am Dom daselbst, drittens als Meistersiegel des Michael von Freiburg in Strassburg 1385, der hiernach zweifellos ein Sohn des Vorgenannten war. Haben aber zwei Söhne und ein Enkel des Meisters Heinrich in Gmünd dieses Zeichen geführt, so muss er dasselbe wohl nothwendig zuerst geführt haben und wir hätten somit in der That das Zeichen des Stammhalters der Familie in Gmünd gefunden. Nun wissen wir aber, dass Heinrich, der Erbauer der Heiligkreuzkirche in Gmünd, daselbst begraben lag und „Unden in der Kirchen“[20]) einen grossen Stein hatte. Somit kann der Ulmer Grabstein nicht Heinrich dem Ersten angehören, sondern es muss ein Denkstein für die drei ersten Meister, welche am Münster thätig gewesen waren, sein. Für diese Annahme spricht nicht allein der spätgothische Stil des Kreuzes mit seinen Krappenverzierungen, dem ausgesprochenen Eselsrücken mit dem schiefgestellten Schild, sondern auch das Fehlen irgend welcher Inschrift und Jahreszahl. Es kann also kein persönliches Grabmal Heinrich's I sein, sondern ein erst im XV. Jahrhundert errichtetes Denkmal für die drei ersten Werkmeister.

Wie stimmt aber unsere Annahme mit dem, was sonst über die beiden Heinriche und den Michel von Freiburg bekannt geworden ist? Von Heinrich I wissen wir allerdings nur, dass er von ca. 1330—1360 in Gmünd beim Bau der Heiligkreuzkirche thätig war; wenn er 1376 nach Ulm berufen wurde, so muss er allerdings schon ein alter Mann gewesen sein und es ist einleuchtend, dass seine Wirksamkeit dort nur von kurzer Dauer sein konnte.

Nun nahm man seither an, dass der erste Heinrich 1386 in Ulm

---

[19]) Der Platz ist genau bezeichnet auf dem von Pfleiderer veröffentlichten Plan „Ulm-Oberschwaben“ Heft 9.

[20]) Klaus, Württemb. Vierteljahresh. 1895 S. 226.

gestorben und ihm, nach einer kurzen Zwischenzeit, wo ein Meister Michel das Amt führte, der zweite Heinrich gefolgt sei. Wir haben aber oben gesehen, dass Heinrich I wahrscheinlich in Gmünd begraben lag, er muss demnach schon früher von Ulm weggezogen sein, um in seiner Heimath seinen Lebensabend zu verbringen. Wenn wir nach der Geburt seines Sohnes Peter, welche ums Jahr 1330 in Gmünd erfolgt sein muss, rechnen, so muss Heinrich frühestens um 1305 geboren sein, mithin beim Beginn des Ulmer Münsterbaus schon 72 Jahre alt gewesen sein. Für Michel müssen wir somit doch eine längere Thätigkeit beim Ulmer Münsterbau annehmen als bisher. Urkundlich ist Michel 1359 und 1380—1383 in Prag genannt, in dem letzteren Jahr verschwindet er von dort und tritt sein Haus zur Ausgleichung eines Capitals an seinen Bruder Peter und dessen Schwiegersohn Michael ab. Die Zeit stimmt vortrefflich dazu, ihn zu dieser Zeit nach Ulm verziehen zu sehen, um das Amt seines Vaters, welcher resignirte, zu übernehmen.

Im Jahre 1387 folgt dann der zweite Heinrich, ein weiterer Sohn Heinrich's I, derselbe tritt erstmals 1378 in Prag auf, steht 1381—1387 in Diensten des Markgrafen von Mähren, wo er wieder „magister Henricus de Gemunden lapicida“ heisst, dann wurde er 1391 an den Dombau nach Mailand berufen und heisst dort „Enrico do Gamodia“. Am 29. Mai 1392 wird er aber dort entlassen, da er sich mit den italienischen Werkleuten nicht vertragen konnte. Es trifft sich ganz schön, dass gerade in demselben Jahre, wo Heinrich in Brünn zum letzten Mal genannt ist, in Ulm ein neuer Meister gleichen Namens auftritt, an dessen Statt im Jahre 1392 Ulrich von Ensingen als Kirchenmeister berufen wird, welcher das Jahr zuvor in Mailand als Berather beim Dombau erscheint, jedoch wie sein Nachfolger Heinrich sich mit den italienischen Baumeistern überwirft. Und dieser Heinrich, ist er nicht wieder der zweite Heinrich von Gmünd, der in Mailand unsern Blicken entschwindet und vermuthlich dann beim Bau der Certosa betheiligt war? Dort zeigt man nämlich in dem Waschraum der Mönche eine Büste, welche den Marmorbrunnen krönt und als Bildniss des Enrico da Gamodia bezeichnet wird.

Ob auch jener „Meister Heinrich der Steinmetz“, welcher in Esslingen bis 1397 genannt wird, auf unsern Heinrich zu beziehen ist, möchten wir bezweifeln; dagegen ist der „Meister Heinrich der Kirchenmeister“, welcher im Städtekrieg vom Jahre 1388 als Ingenieur Dienste leistete, wofür er eine besondere Belohnung erhielt, und jener Heinrich der „Beham“, welcher sich am 25. August 1377 den Städten Ulm, Ravensburg und andern Verbündeten auf ein Jahr als Diener, Werkmann und Meister verschrieb, gewiss eine und dieselbe Persönlichkeit. Dafür spricht auch, dass Heinrich ja erst 1378 in Prag auftritt, somit recht gut das Jahr zuvor den genannten Städten dienlich sein konnte. Heinrich I konnte dagegen, weil er nicht in Prag thätig war, auch nicht als Böhme bezeichnet werden. Ich verzichte darauf, die sonstigen Mitglieder der Familie Parler weiter zu behandeln, da sie in keinen Beziehungen mehr zu Württembergischen Orten stehen.

Ein verschollenes Selbstbildniss des Pietro della Francesca.

Unter den vielen nicht mehr auf uns gekommenen Arbeiten des Pietro della Francesca befand sich, wie wir nach zuverlässigen Berichten urtheilen dürfen, auch ein Selbstbildniss des Meisters. Kunde davon ist uns erhalten in dem Briefwechsel eines Nachkommen des Künstlers, des Giuseppe Franceschi Marini, mit dem Director der Galerie in Florenz, der sich im Archiv der Uffizien Miscell. Bd. II befindet.[1])

Im Jahre 1824 war einem gewissen Silvio Zaneti, welcher Hofmeister der Söhne des Marchese Riccardi war, von jenem Giuseppe Franceschi Marini ein kleines Selbstbildniss des Pietro della Francesca aus dem Familienbesitz der Nachkommen des Malers zur Verfügung gestellt worden. Zaneti bestätigt in einem Schreiben vom 27. Juli 1824 den Empfang des Bildes, dessen Authenticität von allen Kunstverständigen anerkannt würde. Er beschäftigte sich gerade mit einer Commentirung des Baldinucci und war im Anschluss daran aufgefordert worden, eine Lobschrift auf Pietro zu verfassen und dieser eine Abbildung des Portraits beizugeben. Den Giuseppe bittet er deshalb in dem gleichen Brief um Notizen aus seinem Familienarchiv für seine Arbeit und stellt ihm am Schluss vor, dass das Bildniss nur an Ruhm gewinnen und auch im Preise steigen würde, wenn er es als Lithographie in Umrissen mit seiner Schrift publicirte.

Auf seinen Brief erhielt Zaneti keine Antwort und fragt deshalb in einem Schreiben vom 24. Oktober 1824 bei Giuseppe Franceschi Marini an, was mit dem ihm überlassenen Portrait geschehen solle.

Darüber starb er hinweg, und wir erfahren Weiteres über die Angelegenheit erst durch einen Brief des Giuseppe an den Director der Kaiserlichen und Königlichen Galerie in Florenz, Cav. Antonio Montaldi, vom 22. Juli 1826, in dem es wörtlich heisst:

---

[1]) Den Hinweis auf diesen Briefwechsel verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Ad. Bayersdorffer.

— — — accettando volentieri in custodia presso di se i miei due quadri di Pietro della Francesca[2]), che sebbene maltrattati dal Tempo, e dalla poca diligenza dei miei antenati, conservano però tuttora il sommo loro pregio, e valore, e più anche ne risquotono per trovarsi nel Posto ove sono, e segnatamente nelle di Lei mani. Son persuaso che in molti incontri saranno visibili al giudizio di valenti artisti, e antiquarii, che di continuo si portano in codesta Galleria, e che ne saranno convenuti tanto sull' autenticità, che sul pregio.

Il Ritrattino originale di Pietro della Francesca fatto da se medesimo come le dissi a voce io l'avea mandato in Firenze fino dall' anno 1824 a richiesta di un mio Paesano Silvio Zaneti che abitava in qualità di Maestro dei Signorini in Casa di Marchese Riccardi; Egli aveva intrapresa ad illustrare l'Opera di Baldinucci, e trovandosi al nostro Concittadino Pietro della Francesca voleva tesserne un Elogio ben meritato da tanto autore, fu allora dunque che io le inviai alcune Memorie da Esso ricevute la Vigilia della sua Morte, quali dagli Eredi non potei più recuperare; mi è rimasta la copiaccia di una la più interessante, che Le rimetto insieme alle Lettere dello Zaneti con le quali m'invitava a sviscerare i miei molti fogli antichi per attingerle a secondo dell' Intento da Lui dichiarato. Nell' Aprile dell' anno decorso portai costà la Nascita in Tavola di d° Autore, e recuperando dagli Eredi dello Zaneti il Ritrattino di Pietro, credetti che non vi fosse miglior partito di affidargli alla di Lei custodia e Protezione; Dall anno decorso in poi, non sono più venuto in Firenze, e neppure le ho mai inviato questi fogli, sperando sempre che le mie occupazioni mi avessero permesso di portarglieli in Persona, ed intendere a voce l'incontro dei quadri medesimi. Ora dunque non sapendo precisamente quando potrò avere il Bene di riabboccarmi con Lei glieli invio con il Mezzo del nostro Vetturino Mario Ciappodini da cui riceverà pure due piccoli involti di un Genere molto decantato in questi contorni, e che io mi prendo la libertà di farglie sentire — — —

Dass das Selbstbildniss Pietro's ein alter Besitz der Familie Franceschi gewesen ist, erfahren wir aus einem Passus jener Copiaccia der Memorie, die Giuseppe in dem citirten Briefe an den Galeriedirector erwähnt, und die sich mit dem Briefwechsel an gleicher Stelle im Archiv der Uffizien befindet. Dort heisst es, dass Gianbattista, der letzte Abkomme der Franceschi, mit dem das Geschlecht ausstarb, in einem Testament vom 17. Februar 1698, zu seinen Erben die Nachkommen seiner Schwester Margherita einsetzte, welche den Benedetto Marini geheirathet hatte, „facendo menzione in questo Testamento del Ritratto originale di Pietro della Francesca, ed ingiungendo ai sudetti suoi Nipoti l'obbligo di assumere la di Lei arme, Gentilizia ed il cognome".

Später noch, im Jahre 1835, werden die beiden Bilder, die Anbetung

[2]) Dàs Selbstbildniss und die heute in der National Gallery befindliche Anbetung des Kindes.

des Kindes und das Selbstportrait als im Besitze der Familie Franceschi Marini erwähnt in einer dem Giuseppe Franceschi Marini gewidmeten Ausgabe der Vita des Pietro della Francesca von Vasari, mit Anmerkungen versehen von Margherita Vedova Pichi in Borgo San Sepolcro.[3]) Hier erfahren wir auch eine genauere Angabe über das Selbstportrait, dass es nämlich den Künstler in jugendlichem Alter dargestellt haben muss: Presso il nobile sig. Giuseppe Franceschi Marini, erede del nome del nostro Pietro, si conserva il suo Ritratto dipinto da giovine, un Presepio e due altri quadretti in tavola, dai conoscitori giudicati di sua mano.

Die Anbetung des Kindes wurde im Jahre 1861 von der Familie durch Vermittelung des Cav. Ugo Baldi in Florenz an Mr Alexander Barker verkauft, aus dessen Sammlung sie bei deren Versteigerung im Jahre 1874 in die Londoner National-Gallery gelangte. — Von dem Selbstbildniss ist jede Spur verloren.

In dem Palazzo Marini zu Borgo San Sepolcro, dem Hause der Nachkommen des Malers, befindet sich noch heute ein Bildniss des Pietro, das auch von Crowe und Cavalcaselle erwähnt wird.[4]) Wie von diesen schon richtig bemerkt wurde, ist es ein späteres Machwerk. Der Kopf, nehmen sie an, sei nach dem Holzschnitt bei Vasari hergestellt worden. Der Künstler ist in Lebensgrösse, in langem, pelzbesetztem Mantel, ein Barrett auf dem Haupte, dargestellt. Der rechte Arm ist in die Hüfte gestützt, die linke Hand ruht auf einem Tisch, auf dem zwei Bücher liegen. Links oben befindet sich das Wappen der Familie Franceschi Marini. Dass das ebensgrosse Bildniss nicht das ursprüngliche Gemälde sein kann, welches von Giuseppe Franceschi Marini an Silvio Zaneti zum Zwecke der Reproduction gesandt worden ist, geht schon daraus hervor, dass dieses als Ritrattino bezeichnet worden ist. Da es einen zweifellos modernen Charakter trägt, so scheint mir das Wahrscheinlichste, dass der Kopf nach jenem verschollenen Ritrattino des Pietro copirt worden ist. Er zeigt auch eine überzeugende Verwandtschaft mit dem Bilde bei Vasari, woraus dann eben zu schliessen wäre, dass dieses gleichfalls auf das Selbstbildniss des Meisters von Borgo San Sepolcro zurückgeht.

Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, die Aufmerksamkeit auf die Spuren des Bildnisses, das ebenso wie die Anbetung des Kindes wohl zweifellos auch in's Ausland verkauft sein wird, zu lenken.

Zum Schluss sei noch auf eine Stelle in den oben erwähnten, von Giuseppe Franceschi Marini verfassten Memorie hingewiesen, welche auf die in der letzten Zeit umstrittene Namensschreibung des Pietro della Francesca einiges Licht wirft. Der Nachkomme des Malers zweifelt gar nicht daran, dass die Familie ursprünglich della Francesca geheissen, wie der Name auch in den gleichzeitigen Urkunden geschrieben wird, und dass

---

[3]) Firenze, Dalla Tipografia Galileiana, 1835, p. 23 A. 12.

[4]) It. Ausg. 1898, VIII, p. 249.

erst später die Umwandlung in Franceschi stattgefunden habe:[5]) La famiglia della Francesca, schreibt er, fu tradotta quindi in Franceschi egualmente che gli altri cognomi di quei tempi, cioè del Conte Nano in Conte Nani; del Lanca in Lanchi, del Guanguera in Guangueri, della Folla in Folli; del Ricciarello in Ricciarelli; del Bigio in Bigi; Falsetto in Falsetti; del Cardella in Cardelli; del Fatto in Fatti; del Testerino in Testerini; del Valore in Valori e tanti altri che per brevità si tralasciano, come si riscontra nei libri di questa Cattedrale dal 1580 in poi . . .

Die Zweifel an der Namensschreibung della Francesca dürften wohl nun bald verstummen. *Werner Weisbach.*

---

[5]) Vgl. meine Besprechung des Witting'schen Buches über Pietro della Francesca im 22. Bande dieser Zeitschrift p. 73.

Piero della Francesca oder Piero dei Franceschi?

Seit Vasari hat man sich gewöhnt, den grossen Meister von Borgo San Sepolcro Piero della Francesca zu nennen. Aber die Kritik, die mit so manchem Gewohnten aufräumt, fand heraus, dass der Aretiner sich einmal mehr geirrt hatte, trotzdem er doch über einen Künstler seiner engeren Heimath eigentlich hätte gut unterrichtet sein sollen. Der neue Biograph des Meisters, F. Witting, schreibt auf S. 1 seines „Piero dei Franceschi“ betitelten Buches in dieser Sache: „Es ist eine Fabel, was Vasari überliefert, dass er erst nach dem Tode seines Vaters das Licht der Welt erblickt habe. Dieser lebte noch 1465. Sie (nämlich die Fabel) entstand aus der corrumpirten Namensform della Francesca, während dei Franceschi die einzig richtige ist. So lautet sie in den Urkunden, so bei zeitgenössischen Schriftstellern.“

Gegen eine so bestimmt auftretende Behauptung, meinte ich, würden sich kaum Gründe beibringen lassen. Immerhin ist es schwer sich zu erklären, wie Vasari zu der Namensform della Francesca gekommen ist. Musste diese nicht wenigstens zu seiner Zeit üblich gewesen sein, wie denn ähnliche Namensbildung — ich erinnere an das Florentiner Grafengeschlecht della Gherardesca — gar nicht ungewöhnlich ist. Dass er in seiner bekannten Weise pragmatischer Geschichtsschreibung den Grund gleich bei der Hand hatte und den Vater vor der Geburt des Sohnes dahin scheiden liess, brauchte darum die Thatsache dieser Form des Familiennamens selbst nicht zu erschüttern.

Bei einer Nachprüfung des wirklichen Bestandes ergab es sich, dass die Mehrzahl der Fälle, in denen der Künstler genannt wird, für diese Frage ohne Belang ist. Die eigenen Signaturen des Künstlers auf Bildern lauten ‚Opus Petri de Burgo Sancti Sepulchri‘ (Urbino und Venedig) oder ‚Petri de Burgo Opus‘ (Rimini). Die meisten Urkunden nennen ihn nur ‚Pietro di Benedetto dal Borgho Santo Sepolchro‘, und in dieser Form signirt der Meister einen Contract.[1]) Von Zeitgenossen bezeichnen ihn Filarete und Giovanni Santi als ‚Pietro dal Borgo‘, während von anderen, vor Vasari schreibenden Autoren Leonardo Pesarese (1516) die Form, Petrus Burghensis‘, Sabba da Castiglione (1549) die gleiche Form, wie Giovanni Santi, braucht.

[1]) Giornale Storico degli Archivi Toscani VI (1862) p. 11 ff.

Hingegen können die Vertheidiger der Form ‚Piero dei Franceschi' zwei gewichtige Zeugnisse für sich anführen. Ein Vermerk im ‚libro III de' morti' des Archivio communale von Borgo S. Sepolcro, den zuerst Corazzini[2]) mitgetheilt hat, lautet:

‚M. Piero di Benedetto de' Franceschi pittore famoso a di 12 ottobre 1492 sepolto in Badia.'

Und der Schüler des Piero, Luca Pacioli, nennt den Meister in der ‚Summa de arithmetica', wie in seiner ‚Divina proportione': Pietro di (resp. deli) Franceschi.

Allein auf diesen Zeugnissen beruht der neuerdings vorgeschlagene Name, den die erste deutsche, dem Meister gewidmete Monographie trägt, und für den deren Verfasser in dem eingangs mitgetheilten Satz so bestimmt die alleinige Berechtigung in Anspruch nimmt.

Sollte sich aus gleichzeitigen Urkunden nicht doch schon die seit Vasari gebräuchliche Form erweisen lassen?

Bei einem kurzen Aufenthalt in Piero's Geburtsort besuchte ich zuerst das Hospital, um das Altarwerk mit der Madonna della Misericordia anzusehen. Der Custode erzählte mir nebenher, es befänden sich in dem zu dem Institut gehörigen Archiv Documente, die sich auf den Meister dieses Bildes bezögen. Begierig, in diese Einblick zu erhalten, begab ich mich zu Herrn Gius. Piccinelli, ragionere dei spedali riuniti, der mit der grössten Liebenswürdigkeit mir die betreffenden Stellen nachwies.

In einem als ‚Memorie antiche' (1458) bezeichneten Codex, der im Hospital aufbewahrt wird, befindet sich auf Fol. 63 eine Eintragung, die mit folgenden Worten beginnt:

‚Maestro pietro de Benedecto della francescha (geschrieben frãcescha) Dipentore debba hauere dalla nostra compania etc.

Des Weiteren finden sich mehrere Zahlungen an den Künstler, darunter solche vom 13. Mai und 31. December 1478, die aber für den Namen nichts ergeben.

Die Annahme, hier ein unbekanntes Document über den Meister von Borgo San Sepolcro mittheilen zu können, war irrig. Der bereits genannte Corazzini hat auch dieses schon 1874 in dem erwähnten Buch abgedruckt. Jetzt ist es im Wortlaut in der italienischen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle zu finden.[3])

In dem gleichen Bande des Archivs fand sich beim Herumblättern — zu mehr Sorgfalt liess ein knapp bemessener Aufenthalt nicht die Zeit — auf Fol. 36 verso die folgende, soweit ich sehe, bis jetzt ungedruckte Eintragung:

1462

Aūe dato eguali (?) pago per la compania a marco de Benedecto

---

[2]) Appunti storici filologici su la Valle Tiberina. Borgo S. Sepolcro 1879. Dieses, wie es scheint, seltene Buch wurde, da es mir nicht zugänglich war, von Dr. Warburg für mich in Florenz eingesehen.

[3]) Bd. VIII (Florenz 1898) p. 247.

de la francescha (abgekürzt franc̄) per parte de pagamento dela taūla che a depincto M⁰. pietro süo fratello scudi quindici.

Damit haben wir zwei Eintragungen in der Heimath des Künstlers und zu seinen Lebzeiten gemacht, die den vollgültigen Beweis uns an die Hand geben, dass der von Vasari gebrauchte, seitdem übliche Name des Künstlers auch den Zeitgenossen vertraut war. Es ist nicht eine corrumpirte Form, wie Witting behauptet; vielmehr hat sie die gleiche Berechtigung, in der Literatur weiter zu existiren, wie die von ihm vertheidigte, für die nur eine urkundliche Anwendung bekannt ist; die Tradition giebt ihr sogar den Vorzug.

Wie es nun zu erklären ist, dass beide Namen neben einander vorkommen, vermag ich nicht zu sagen. Corazzini weist darauf hin, dass noch heute in kleinen Städten Italien's gelegentlich Jemand nach seiner Mutter genannt würde.

Für die Erkenntniss Piero's ist es freilich ganz gleichgültig, ob sein Name so oder so gelautet hat. Und ich würde vielleicht nicht diese Frage zur Discussion gestellt haben, wenn nicht die Bestimmtheit, mit der hier etwas Falsches behauptet wurde, direct zur Widerlegung aufforderte. Von dem Verfasser einer Monographie durfte man wohl erwarten, dass er wenigstens alle in Frage kommenden gedruckten Urkunden gelesen und genau geprüft habe, wenn man denn auf die Anforderung verzichten soll, dass zu diesem Behuf selbständige archivalische Studien gemacht werden. Ich habe die Empfindung, als ob in diesem Fall manches in den oft langathmigen Ausführungen des Verfassers hätte wegbleiben können, und an die Stelle eine genaue Wiedergabe sämmtlicher bekannten Urkunden, sowie etwa noch der wichtigsten zeitgenössischen Erwähnungen hätte treten müssen. So liess sich für diese Monographie — und das gilt für jede solche Arbeit — ein bleibender Werth gewinnen. *Georg Gronau.*

Die Bilder von „Correggio“ in der Münchener Pinakothek.

Den Namen des „göttlichen“ Correggio tragen oder trugen in München einige Gemälde, von denen jedoch keines als echtes Werk anzuerkennen ist. Hier reinen Tisch zu machen, dürfte wohl um so dringender geboten sein, als es sich um einen der Heroen der Malerei handelt.

Prüfen wir zuerst No. 1094, junger flöteblasender Satyr. Ein kleines Juwel, das uns gewissermassen die Herrlichkeit der Hochrenaissance in nuce vor Augen führt. Otto Mündler in den „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst“, 1865, p. 365, sprach es zuerst dem Correggio ab und erklärte es als „der Jugend des Tizian oder Palma vecchio würdig“. Dann wurde es von Lermolieff, „die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin“, 1880, p. 40 dem Lorenzo Lotto zugeschrieben. Von dieser Attribution kam er jedoch in der Neubearbeitung des Werkes, 1891, p. 198, zurück, um es dem Correggio wieder zu geben. Lotto kann allerdings das Bildchen nicht gemalt haben; wenn man ihm auch vielleicht noch die Figur des Fauns selber zutheilen möchte: die Landschaft weicht von der bei Lorenzo üblichen erheblich ab. Lotto's Landschaften sind ja auch venezianisch, aber sie haben nicht die einfachen Formen, die sich in unserm Bildchen kundgeben. Auch an Tizian könnte man denken, doch dessen Landschaften, wenn auch verwandt, pflegen reicher gesehene Gründe aufzuweisen. Eine gewisse Schablonenhaftigkeit lässt sich nicht verkennen. Es ist zweifellos, dass nur Palma vecchio als der Urheber angesehen werden kann: die Landschaft in all ihren Bestandtheilen beweist dies mit grösster Bestimmtheit. Auch die Gestalt des Fauns selber spricht keineswegs dagegen (man vergleiche z. B. das Christkind auf dem Bilde der Dresdener Galerie No. 188). Die etwas oberflächlichen, rein vom malerischen Standpunkte gesehenen Hände des Palma, ebenso die Behandlung des Haares sind doch ganz gut kenntlich. Dass man so wenig auf Palma verfiel, mag der für diesen Künstler ungewöhnliche Gegenstand machen. So geht es ja auch mit dem berühmten und vielbesprochenen Seesturm in der Akademie zu Venedig. Was man auf dem, sehr verdorbenen, Gemälde sieht und mit anderen Werken Palma's vergleichen kann (z. B. Landschaft, nach rechts gewandter Profilkopf des

in der Mitte rudernden Teufels) stimmt ganz mit diesem Meister. Als ich im Jahre 1898 die Bilder Palma's in Venedig studirte, gewann ich die feste Ueberzeugung davon. Dass der Seesturm bei Vasari bereits als Palma angeführt ist, habe ich erst später bei der Prüfung der Literatur bemerkt, dient mir natürlich jetzt als willkommene Bestätigung meiner unabhängig geschöpften Ansicht. Räthselhaft ist mir auch, dass Morelli das Selbstbildniss des Palma in der Münchener Pinakothek dem Cariani zuschreibt, wo er doch mit Recht Crowe & Cavalcaselle's Behauptung, die Begegnung Jacob's und Rahel's in Dresden sei nicht von Palma, sondern von Cariani, zurückgewiesen hatte.

Dagegen können wir dem Mailänder Forscher nur Recht geben in den Zuschreibungen der Gemälde No. 1095 und 1096.

Das letztere Gemälde, im Katalog mit Recht blos der Schule Allegri's zugeschrieben, stellt Maria mit dem Kind in Wolken dar, unten verehren die Heiligen Hieronymus und Jacobus mit einem Donator die Himmelskönigin. Das Bild ist leider nachgedunkelt, doch immer noch von hervorragender Schönheit. Rein correggesk ist es nicht, vielmehr, wie schon Mündler bemerkt hatte, auch mit raffaelischen Elementen durchsetzt. Verschiedene Künstler wurden hierfür vorgeschlagen: Bagnacavallo, Girolamo da Carpi, Rondani, Carotto — ein Beweis, wie schwer das Werk sich in einen bestimmten Meister einreiht. Die obigen Namen sind alle mit Ausnahme des Rondani sofort zu verwerfen, mit dem Letztern hat es wenigstens viel in der Schulrichtung gemeinsam, indem es zweifellos von einem Parmenser Künstler herrührt. Aber auch Rondani ist zu schwächlich in der Empfindung und Gestaltenbildung für dieses immerhin bedeutende Kunstwerk. Nur Morelli traf das Richtige, indem er auf Michelangelo Anselmi hinwies. Es dürfte bei genauerm Studium auch nicht schwer sein, in der etwas gewaltsamen Art des Ganzen, in dem Hervorkehren der Muskulatur den Charakter dieses Künstlers zu erkennen. Anselmi war bereits Manierist, es ist wahr, jedoch auf dem Grunde eines bedeutenden Studiums der menschlichen Formen, die er geflissentlich übertrieb; seine Muskeln und Gewänder, seine Körperformen sind mehr oder weniger in Bewegung, auch wo es nicht am Platze st. Es lebt gewissermassen alles in seinen Bildern, wenn auch in ungesunden Formen. In eine frühere Zeit gestellt, die sein heftiges Temperament gezügelt hätte, wäre er zweifellos ein ganz bedeutender Künstler, wenn auch nicht ersten Ranges, geworden. Meiner Ansicht nach hat er auf Parmeggianino entschieden eingewirkt. Morelli schreibt ihm auch das Correggio genannte Bild in Neapel, das schlafende Christuskind (No. 6) zu, ebenfalls mit Recht.

No. 1095, Maria mit dem Christkind und den Heiligen Ildefons und Hieronymus ist leider sehr beschädigt, so dass die Bestimmung nicht minder sehr erschwert ist. Ich gestehe, dass ich hier eine Zeit lang an Andrea Schiavone gedacht habe, musste aber sofort nach näherer Prüfung diesen Gedanken verwerfen. Morelli meinte, es könne einmal ein Rondani gewesen sein, und hat nach meiner Ueberzeugung hier ebenfalls das Richtige

getroffen. Im Museo nazionale zu Neapel hängen zwei Gemälde, die ohne Weiteres die gleiche Hand aufweisen. Maria mit dem Kind, das dem hl. Petrus die Himmelsschlüssel überreicht, und die Himmelfahrt Mariä, durch Corrado Ricci neuerdings mit Recht dem Rondani zugeschrieben. Es sind dies, wie unseres, etwas flüchtige und rohe Bilder und dürften wohl der späteren Zeit des Francesco zugehören. Auch in der Pinakothek zu Bologna, No. 634, hängt eine Maria mit dem Kind unter dem Namen Rondani. Ob dies blos Zuschreibung ist, oder ob es sich auf ältere bestimmte Angaben oder eine Bezeichnung gründet, weiss ich nicht, halte jedoch die Benennung für richtig. Zweifelhafter ist die Kreuztragung in der Galerie zu Parma; sie hat entschieden viel Rondani'sche Züge, jedoch auch manches z. B. in den „classicistischen“ raffaelesken Typen der Kriegsknechte, das bei ihm fremdartig wirkt. Die Sache muss bis auf Weiteres unentschieden bleiben. Den Namen Anselmi, den das Bild noch in Meyer's Künstlerlexicon führte, hat Ricci wohl definitiv gestrichen. Das schöne, leider verputzte Portrait No. 354 in Parma, das angeblich einen Sanvitale darstellt und früher für Correggio galt, könnte leicht von Rondani gemalt sein. Bemerkenswerth, wenn auch möglicher Weise zufällig, ist die Aehnlichkeit des Gesichtes mit dem hl. Johannes Baptista auf dem Reisinger'schen Bilde in Wien (siehe unten).

Ich möchte hier noch darauf hinweisen, dass sich zu den Bildern, die man als frühe Correggio's betrachtet, auffällige Analogien bei Rondani finden. Die Zusammenbringung dieser Gemälde ist ein hohes Verdienst Morelli's. Ein offenbar von der gleichen Hand herrührendes Gemälde ist die Verlobung der hl. Katharina bei Professor A. von Reisinger in Wien (besprochen von Frimmel in „Kunst und Kunsthandwerk“ Wien 1898, p. 331, mit Abbildung). Es hat besonders grosse Verwandtschaft mit dem Gemälde bei Crespi in Mailand. Ferner rührt von der gleichen Hand die Zeichnung mit der Vermählung der hl. Katharina in Turin her (vgl. darüber auch Ch. Löser im Repert. XXII, p. 15). Ich kann mich hier nicht in die Frage einmischen, ob in der That Correggio der Urheber jener Tafeln ist, da ich die wichtigen Werke in England nicht geprüft habe, will jedoch gerne zugestehen, dass besonders die künstlerische Herleitung Correggio's für die jetzt allgemein angenommene und von den bedeutendsten Kunsthistorikern vertheidigte Meinung spricht. Die zweifellosen und auffälligen Berührungspunkte mit Rondani, dessen früheste Manier sie ja zeigen müssten, wollte ich jedoch nicht verfehlen, hervorzuheben. Es liesse sich dies ja vielleicht dadurch erklären, dass eben Rondani ein Nachahmer Correggio's war.

Das Frescofragment, Engelskopf, No. 1097, das übrigens trefflich und breit gemalt ist, erklärt der Katalog mit Recht nur als eine Replik eines Schülers oder Nachahmers.

Den hässlichen Eccehomo, No. 1238, der seiner Zeit auch dem Divino Maestro zugemuthet worden war, hat schon Mündler als Domenico Feti nachgewiesen. Lermolieff folgte ihm hierin, und der Katalog hat diese Bestimmung mit Recht angenommen. *Wilhelm Schmidt.*

Tizian's Bildniss des Moritz von Sachsen.

Im XXII. Band des Repertoriums p. 472/3 hat Th. Distel einige Bemerkungen über das von Tizian gemalte Porträt des Herzogs und Kurfürsten Moritz von Sachsen gemacht, die der Berichtigung bedürfen. Ich stelle hier einige Notizen über die Schicksale und Wanderungen des Bildes zusammen.

Während seines Aufenthaltes in Augsburg malte Tizian, ausser den Bildern, die Karl V. ihm in Auftrag gab — das Reiterporträt, ein Einzelbildniss der Kaiserin und ein gemeinsames Porträt des Kaisers und seiner Gemahlin —, zahlreiche Bildnisse von Mitgliedern der kaiserlichen Familie, sowie namhafter Personen; darunter die der beiden sächsischen Fürsten Johann Friedrich und Moritz. Diese Bildnissreihe war zunächst im Besitz der Königin Maria von Ungarn in den Niederlanden und wurde bei der definitiven Rückkehr der Königin nach Spanien (1556) mitgenommen. Das Inventar der Bilder der Königin zählt 20 Bildnisse von Tizian auf, u. a. zwei verschiedene des Johann Friedrich und das des Moritz[1]). Das letztgenannte wird beschrieben: „un retrato del duque Mauricio armado, quitado el morrion, hecho sobre lienzo.“

Nach dem Tode der Maria († 17. Oktober 1558) erbte Philipp II. die Kunstwerke, die sie besessen hatte. Von den Tizianischen Porträts wählte der Monarch elf für den Bildersaal des Pardo-Schlosses aus. Noch ist uns der eigenhändige Entwurf des Königs erhalten, welcher die für diese in der Welt einzige Porträtsammlung bestimmten Bilder aufführt: ausser den Werken Tizian's Bildnisse von Mor und Coello, den neben dem Venezianer bevorzugten Malern Philipp's.[2]) Das Bildniss des Moritz ist in diesem ganz kurz gehaltenen Verzeichniss als No. 18 aufgeführt und nur durch den Namen bezeichnet: El duque Mauricio. Um jeden Zweifel an der Identität zu beseitigen, ist unmittelbar zuvor Johann Friedrich's Porträt genannt.

Eine kleine Verwirrung in die klaren Verhältnisse bringt Argote de

---

[1]) s. Alex Pinchart, Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche in: Revue universelle des arts publiée par P. Lacroix t. III 2me année 1856 p. 127 ff. Jetzt auch: Jahrb. d. Sammlungen des Kaiserhauses XII_2 Regist. 8436 (p. CLXIV No. 64).

[2]) Mitgetheilt von Zarco del Valle im Jahrb. d. Sammlgn. d. Kaiserhauses VII p. 236.

Molina, in dessen Beschreibung unter No. 29 Mauricio duque de Cleves figurirt.[3]) Es muss hier eine Verwechselung vorliegen. Denn wohl gab es in der Verwandtschaft der Habsburger einen Herzog von Cleve: er führte ausser diesem Titel den des Herzogs von Jülich und hatte 1546 eine Nichte Karl V., Tochter König Ferdinand's, geheirathet; dieser Fürst aber hiess Wilhelm (1516—1592). Einen Moritz von Cleve hat es, soweit wenigstens die von mir eingesehenen genealogischen Tabellen richtig sind, nicht gegeben.

Es zählt zu den grossen Verlusten, deren die Kunstgeschichte zu gedenken hat, dass der Brand des Pardo am 13. März 1608 den grössten Theil der Bildnissgalerie vernichtete. Gerade die Tizianischen Bildnisse, die sich in diesem Saal befanden, verschwinden von nun an aus den spanischen Inventaren: der beste Beweis dafür, dass sie dem Brande zum Opfer gefallen waren. Zu diesen Bildern, die nach 1608 nicht mehr genannt werden, gehört auch das Porträt des Moritz von Sachsen. Es hat also — man darf sagen, so gut wie sicher — bei jener Katastrophe zu existiren aufgehört.

Das Exemplar, das nach Distel's Mittheilung 1575 Kurfürst August dem Heinrich Göding zum Geschenk machte, wird muthmasslich eine Wiederholung jenes Bildes gewesen sein, wie wir sie von anderen, in Augsburg von Tizian gemalten Bildnissen — z. B. dem Porträt des Königs Ferdinand — besitzen. Man darf annehmen, dass sie von einem der Gehülfen des Meisters ausgeführt war, denn Tizian muss durch die zahlreichen Bilder, die er für den Kaiser, dessen Schwester, die Granvella's und andere zu malen hatte, zu sehr in Anspruch genommen gewesen sein, als dass er seine Bilder auch noch eigenhändig hätte wiederholen können. Immerhin ist es zu beklagen, dass diese Replik nicht erhalten blieb, die uns die Züge einer der merkwürdigsten Persönlichkeiten jener Tage von der Hand des grössten lebenden Porträtmalers bewahrt hätte.

Dass sich Anklänge daran in dem Porträt des Kurfürsten von dem jüngeren Lucas Kranach erhalten haben, will mir nicht recht einleuchten.[4]) Und die Hoffnung, Tizian's Gemälde wieder in der Fremde — doch wohl in Spanien? — auftauchen zu sehen, scheint durch das Thatsächliche völlig zerstört zu sein. *Georg Gronau.*

---

[3]) Unter diesem Namen auch aufgeführt in dem für die Kenntniss tizianischer Bilder in Spanien grundlegenden Artikel von Justi im Jahrb. d. preuss. Kunstsammlgn. X p. 181 ff.

[4]) Ein hübsches und eigenhändiges Porträt des Kurfürsten von diesem Künstler hat kürzlich Kenner publicirt. Jahrb. d. Sammlgn. d. Kaiserhauses XV Tafel XXIV Fig. 86: vgl. p. 176 und p. 205 No. 86.

Die Karolingische Säulenbasilika Sanct Justinus zu Höchst am Main.

Der 33 Kilometer lange Weg zwischen Frankfurt und Mainz führt über die kleine Stadt Höchst auf dem rechten Main-Hochufer; dieses gab offenbar dem Orte seinen Namen, denn wir finden ihn in Urkunden der Karolinger- und Mittelalter-Zeit, abgeleitet vom hohen Gestade, also: Hochstedin, Hosteten, Hostat, Hoesteh, Hoeste, woraus schliesslich das bereits 1353 zur Stadt erhobene Höchst wurde.

Die älteste urkundlich vorkommende Kirche des auch Höchst enthaltenden Nidda-Gaues, ja des ganzen späteren Herzogthums Nassau, ist die in Tidenheim, welcher Ort im Heimgereide-Bezirk von Eschborn lag. Unter der 768 begonnenen Regierung Kaiser Karl des Grossen erbaut, schenkte ein gewisser Scerphwin im Jahre 782 den dritten Theil des Gotteshauses an das Benedictiner-Kloster Sanct Nazarius zu Lorsch in der Erzdiöcese Mainz. Ein furchtbares Unwetter zerstörte 875 den Ort Eschborn, tödtete seine Bewohner und scheint auch der Kirche den Untergang gebracht zu haben; seitdem verschwindet nämlich der Name Tidenheim oder Ditincheim, dafür ging aber das Ansehen seines Gotteshauses, als der ehrwürdigen Mutterkirche des ganzen Nidda-Gaues,[1]) auf die über, welche nunmehr in Eschborn erbaut wurde. Im Mittelalter war bei dieser Kirche eines Erzpriesters Sitz und Eschborn der Mittelpunkt des Ruralcapitels, auch hat sich hier bis zum heutigen Tage ein viereckiger Westthurm romanischen Baustyles erhalten. Im Anschlusse an Tidenheim's Kirche entstand diejenige in Höchst, 790 schenkte Thiotmann, zum Seelenheile Warmann's, ein volles Bauerngut (Mansum) und ausserdem noch 9 Morgen Ackerlandes im Dorfe Höchst des Nidda-Gaues an die Abtei Sanct Nazarius in Lorsch; im Codex Laureshamensis III, 105 No. 3399 kommt hier Höchst zum ersten Male urkundlich vor.[2]) — Der von 826—847

---

[1]) Der Bach Nidda ergiesst sich oberhalb Höchst beim Dorfe Nidda in den Main.

[2]) Siehe den Aufsatz des Pfarrers C. D. Vogel zu Kirberg in den Annalen des Vereines für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. Wiesbaden 1837: Heft III, S. 80—86.

regierende Mainzer Erzbischof Otgar ist uns durch seinen Nachfolger Rhabanus Maurus als Gründer der Sanct Justinus geweihten Kirche bezeugt. Vordem Abt des Benedictiner-Klosters Sanct Salvator, Petrus, Paulus und Bonifacius in Fulda hat Rhabanus Maurus die heiligen Stätten des Mainzer Sprengels mit Versen geehrt und mit solchen gedachte er auch Otgar's Bau in Höchst. Noch besitzen wir von Rhabanus 5 Gedichte mit zusammen 32 Verszeilen, welche sich ausschliesslich auf den heiligen Justinus und die zu seiner Ehre vom Erzbischofe Otgar errichtete Höchster Basilika beziehen. Der Mainzer Metropolit hat hiernach über den aus Rom erhaltenen Reliquien des Märtyrers Justinus, welcher unter Kaiser Antonin im Jahre 164 hingerichtet wurde, eine Kirche erbaut und auf dieses Ereigniss hat Rhabanus seine Verse gedichtet; aus weiteren Gedichten erfahren wir auch noch die Heiligen, zu deren Ehre Altäre im Gotteshause errichtet worden waren.[3]) Vom Jahre 1024 wird gemeldet, dass der Mainzer Erzbischof Aribo in der Kirche Sanct Justinus zu Höchst eine Provinzial-Synode abgehalten habe. In einer Urkunde[4]) des Jahres 1090 äussert sich Erzbischof Ruthard von Mainz: „Bei dem Wunsche, allen Christgläubigen bekannt zu geben, dass die in Höchst befindliche Basilika des heiligen Justinus in Recht und Gewalt von Sanct Alban übergegangen sei, haben wir Dieses hiermit niederschreiben lassen. Ich Ruthard, Erzbischof von Mainz, habe also, als ich sah, dass diese Basilika in Folge Alters und Fahrlässigkeit, sowie durch das schlechte Dachwerk jetzt fast zur Ruine geworden und dass der verehrungswürdige Leib des heiligen Bekenners Christi, Justinus, welcher in ihr ruht, nicht die ihm geziemende Verehrung erfährt, diese Kirche mit allem Besitze und allen Rechten, auf Bitten des Abtes Adalmann, an das Benedictiner-Kloster Sanct Alban geschenkt, unter der Bedingung, dass dieser Abt die Wiederherstellung übernehme und das Kloster in besseren Stand setze. Zu diesem Zwecke habe ich noch meinen Hof und meine Gebäude, welche an das Klösterchen in Höchst stossen, zu der Schenkung hinzugefügt u. s. w.“ Seitdem bestand bei Sanct Justinus eine Benedictiner-Propstei der Mainzer Abtei Sanct Alban, welcher 12 Mönche und ein Propst angehörten; nachmals holte sich die Abtei den Leib des heiligen Justinus und übertrug ihn in die Sanct-Albans-Klosterkirche, wo er bis zu deren Untergange am Ende des XVIII. Jahrhunderts verblieben ist. Im Jahre 1100 schenkte Sigebodo von Rode mit seiner Schwester Bertha ein halbes Bauerngut zu Schweinheim, heute Schwanheim, am linken Mainufer, wozu eine Leibeigene und deren Kinder gehörten, dem heiligen Alban zur Unterstützung der Brüder, welche in Höchst Gott und dem heiligen Justinus dienen.[5]) Als sich im Jahre 1419 das Kloster Sanct Alban zu Mainz vom Orden der Benedictiner lossagte und durch Säcularisation

[3]) Siehe den Aufsatz über die Kirche zu Höchst von Pfarrer Dr. Franz Falk und Heckmann in den Geschichts-Blättern für die mittelrheinischen Bisthümer. Mainz 1883: No. 1, S. 46—50.

[4]) Joannis SS. R. Mogunt. II, 737 u. ff.

[5]) Joannis SS. R. Mogunt. II, 741.

in ein Ritterstift verwandelte, trat der letzte Abt Hartmann die Propstei Höchst mit allen Zehnten und Gütern an den Erzbischof Johann von Mainz ab, um ihn für die bei der Säcularisation gehabten Unkosten zu entschädigen. Dieser dem Hause Nassau entstammende Metropolit hatte grosse Vorliebe für Höchst, wo er seit dem Jahre 1404 die heute noch vorhandene Burg erbauen liess. In seine Hände ging nun auch die dortige Kirche über, nachdem die Benedictiner des heiligen Nazarius in Lorsch um 790 dabei ein Klösterchen gegründet und die Benedictiner des heiligen Alban in Mainz seit 1090, also 329 Jahre lang, hier eine Propstei besessen hatten. Nun stand schon bald der Kirche Sanct Justinus eine neue Veränderung bevor; im Hanauischen Amte Bucherthal befand sich nämlich zu Rossdorf ein 1255 gestiftetes Antoniterhaus, welchem der Mainzer Erzbischof Dietrich I im Jahre 1441 die Pfarrkirche in Höchst mit allen Rechten, Einkünften und der Bestimmung übergab, dass hier immer 12 Klosterbrüder unter einem Obern wohnen und den Gottesdienst besorgen sollten.[6]) Der Mainzer Metropolit vereinigte damit das Antoniterhaus Rossdorf's, so dass beide Klöster in Zukunft nur einen gemeinsamen General-Präcepter hatten; auch wurde gestattet, da Rossdorf nur ein nicht befestigtes Dorf, die Brüder von da in das neuerbaute Haus von Höchst zu transferiren. Da sie aber von den Almosen allein nicht mehr zu leben vermochten, so wies ihnen der Erzbischof den Propstei- und Sendhof, 291 Morgen Ackerland und 18 Morgen Wiesen in der Höchster Gemarkung an, auch verlieh er ihnen den Kirchensatz nebst der Frühmesserei, so dass sie dazu jedesmal einen ihrer Religiosen präsentiren sollten; endlich erhielten sie noch den fälligen Zins, welcher zum Hofgerichte der Propstei gehörte, sowie den seither vom Erzbischofe erhobenen sogenannten Propstei-Zehnten. Diesem Antoniterhause der Mainstadt Höchst wurden unterstellt das Haus zu Sanct Anton in Alzey im heutigen Rhein-Hessen und am Nieder-Rheine das Haus zu Köln, dessen im Jahre 1384 geweihte Antoniter-Kirche jetzt eine der evangelischen Stadt-Pfarrkirchen bildet. Während das Kloster der Antoniter zu Alzey, schon vor der Reformation verlassen wurde und in Folge der Bulle des Papstes Julius III. 1551 durch den Kurfürsten Friedrich II von der Pfalz an die Universität Heidelberg kam, um dann bereits im Jahre 1567 von dieser an den Kurfürsten Friedrich III abgetreten zu werden, bestand das Höchster Antoniter-Kloster bei Sanct Justinus bis zu seiner 1802 erfolgten Auflösung. Von da ab besorgen bis zum heutigen Tage Weltgeistliche der im Anfange des XIX. Jahrhunderts errichteten Diöcese Limburg an der Lahn den Gottesdienst bei Sanct Justinus und ist es das Verdienst von dem 1835 verstorbenen Darmstädter Galerie-Director Dr. Franz Hubert Müller, des Verfassers vom 1823 erschienenen Prachtwerke der Oppenheimer Sanct-Katharinen-Collegiatstiftskirche, dass er durch einen im Jahre 1833 in der General-Versammlung des Vereines für Nassauische

---

[6]) Gudenus, Codex.

Alterthumskunde gehaltenen Vortrag[7]) die ehrwürdige Höchster Säulenbasilika in unsere Kunstgeschichte einführte. Im Anschlusse an diese Anregung gab 1844 Architekt Ernst Gladbach, Professor am Eidgenössischen Polytechnikum im Zürich, auf Blatt 7 bis einschliesslich 11 des dritten Bandes der Moller'schen Denkmäler Deutscher Baukunst Abbildungen von Sanct Justinus in Höchst heraus.

Die heute vorhandene Höchster Sanct Justinus-Stadt-Pfarrkirche der Katholiken hat durch ein glückliches Schicksal so viel vom Urbaue erhalten, dass uns eine Reconstruction sehr wohl möglich ist. Wir sehen parallel dem Laufe des Mainstromes eine in der heiligen Linie von West nach Ost gerichtete, in T-Form erbaute dreischiffige Säulenbasilika, ein Glockenthurm fehlt und dürfte im Bauprogramme keine Aufnahme gefunden haben. Auch die Karolingische Pfeilerbasilika Sanct Maria zu Steinbach bei Michelstadt im Hessischen Odenwalde findet sich in T-Form errichtet, ein Steinthurm fehlt dem Urbaue wiederum. Das Fehlen eines organisch mit der Kirchensubstanz in Verbindung stehenden Thurmes ist für die Frühzeit der Planbildung sehr bezeichnend. Abt Einhard erwähnte bei der auf seine Veranlassung zwischen 828—840 erbauten Basilika Sanct Peter und Marcellin in Seligenstadt am Maine einen Glockenthurm, ohne aber über dessen Stellung Näheres anzugeben; wir werden ihn wohl isolirt vom Gotteshause zu denken haben, wie die 2 runden Treppenthürme auf dem Baurisse vom Jahre 820 für Kirche und Kloster Sanct Gallen in der Schweiz. Besitzt doch auch die gleichfalls im Bisthume Konstanz gelegene Benedictiner-Abteikirche Allerheiligen zu Schaffhausen am rechten Rheinufer nur einen an der Evangelienseite des Chores isolirt stehenden Glockenthurm; ähnlich war es in Petershausen bei dessen Benedictiner-Klosterkirche Sanct Gregorius und ist es heute noch bei Sanct Maria im ehemaligen Benedictinerinnen-Kloster Obermünster zu Regensburg an der Donau, bei Sanct Martin in Sindelfingen,[8]) wie denn auch die Benedictiner-Abteikirche Heilig-Kreuz, Maria und Benedictus zu Alpirsbach in Württemberg erst lange nach ihrer ursprünglichen Bauanlage willkürlich einen steinernen Glockenthurm an der Nordostseite des Chores hinzugefügt erhielt. Wir erkennen hieraus für die Karolinger- und frühromanische Bauzeit den Einfluss der Altchristlichen Basiliken Rom's und Ravenna's mit ihren stets isolirt auftretenden Campanilen.

Den Basiliken von Höchst und Steinbach ist die unbedingte Herrschaft des Mittelschiffes gemeinsam, in Sanct Maria-Steinbach gehen die Pfeiler-Arcaden vom Westgiebel bis zum Ostgiebel durch, beim Querhause ist nur je eine Oeffnung von etwas grösserer Lichtweite, so ergab sich

[7]) Abgedruckt in den Annalen des Vereines für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. Wiesbaden 1837: Heft III, S. 73—80.

[8]) Sindelfingen ist eine Stadt im Oberamte Böblingen des Neckar-Kreises Württemberg's, daselbst wurde das Benedictiner-Kloster Sanct Martin 1059 errichtet und bereits im Jahre 1066 in ein weltliches Chorherren-Collegiatstift verwandelt. Siehe Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands, II., S. 474.

ein ungetheilter Schiffraum, über den eine hölzerne Balkendecke horizontal gelegt worden war. Das Mittelschiff erhielt im Osten seine innen und aussen halbrund geschlossene Concha[9]) für den Hochaltar, die beiden Seitenschiffe erweitern sich ostwärts in querliegende Räume mit Apsidiolen für die Nebenaltäre. Die zwei querliegenden Räume mit ihren horizontalen Balkendecken erreichen nicht die Höhe des Mittelschiffs und consequenter Weise laufen sich die mit Quergiebeln schliessenden Satteldächer gegen die höher ragenden Mittelmauern todt. So entstand eine überaus charakteristische Anlage und da Abt Einhard urkundlich als deren Veranstalter bezeugt wird, ist also zu Steinbach im Hessischen Odenwalde ein sicher datirtes Baudenkmal erhalten. — Nun ist bei Sanct Justinus in Höchst eine ganz gleiche Bauanlage, wodurch sich die Berechtigung ergiebt, diese der Karolingerzeit zuzuschreiben, was denn auch mit den bereits angeführten urkundlichen Belegen, somit der Erbauung unter des Erzbischofes Otgar von Mainz Regierung übereinstimmt. Interessant ist ein Vergleich der wirklichen Maasse beider Bauwerke und hat

	Höhe der Schiffpfeiler resp. Säulen m	Kämpferhöhe der Apsidiolen m	Kämpferhöhe der Querschiffbogen m	Kämpferhöhe der Haupt-Concha m
Sanct Maria-Steinbach	3,10	3,30	3,70	4,37
Sanct Justinus-Höchst	3,90	4,50	5,40	6,45

Es ist somit eine fortgesetzte Steigerung der Höhenlagen von den Kämpfern, es beginnen die Freistützen des Langhauses, ihnen folgen die Seiten-Apsidiolen, dann kommen die Querschiffbogen und zu oberst erscheint die den Hochaltar aufnehmende Haupt-Concha. Bei der ehemaligen Klosterkirche Sanct Sofia zu Eschau[10]), in der Diöcese Strassburg, erscheint ebenfalls eine T-förmige dreischiffige Pfeilerbasilika und wenn sie auch schon dem frühromanischen Baustile angehört, so bewahrte doch ihre Construction den Grundgedanken der zwei Karolingerbauten von Steinbach und Höchst. Zu Eschau ist nämlich der nördliche und südliche Arm des Querschiffes in Decke und Dach ebenfalls niedriger als das Mittelschiff, so zwar, dass noch eigene Fenster in den Bogenzwickeln angebracht werden konnten. Also wiederum die Herrschaft des Mittelschiffes und dagegen kein principgemäss ausgebildetes Querhaus. Den gleichen Baugedanken

[9]) Zum Vergleiche sei erwähnt, dass die von 540—549 erbaute Säulenbasilika San Apollinare in Classe bei Ravenna und der um 684 erbaute Dom Sanct Maria und Maurus zu Parenzo in Istrien Apsiden von innen halbrunder Form bei polygon geschlossenem Aeusseren haben.

[10]) Friedrich Adler, Baugesch. Forschungen in Deutschland, Abtheilung II: Frühromanische Baukunst im Elsass. Berlin 1880.

bewahrt die dem XI. Jahrhundert angehörende Domkirche Sanct Gervasius und Cyrus zu Nevers im Département Nièvre; bei dieser doppelchörigen kreuzförmigen Basilika läuft das Mittelschiff vom östlichen zum westlichen Chore durch, ganz so wie bei den Erzbischöflichen Metropolitankirchen Sanct Maria in Pisa und Sanct Martin in Lucca, überall besorgen entsprechend ausgebildete Bogenstellungen die Scheidung der niedrigen Querarme vom Mittelschiffe. — Bei der von Abt Einhard seit dem Jahre 828 ausgeführten Pfeilerbasilika Sanct Peter und Marcellin des Benedictiner-Klosters Seligenstadt am Maine darf wohl auch eine Herrschaft des Mittelschiffes von der Westfront bis zur Concha angenommen werden und hätten wir damit drei Monumente der Karolingerzeit, welche diesen Baugedanken verkörperten. Vermuthlich waren es aber noch weitere Denkmale in der Metropole Mainz selbst, welche nachmals total verschwunden sind und deren Baubeschreibung leider nicht überliefert ist; dahin gehört namentlich das im Jahre 796 gegründete Sanct Alban, dessen Abteikirche 805 durch Erzbischof Richolf geweiht wurde, war doch dies Gotteshaus 200 Jahre lang die Grablege der Mainzer Metropoliten.

Zum Programm der Karolinger-Kirchenbauten gehören auch die Apsidiolen für die Nebenaltäre der Epistel- und Evangelienseite, dies wird durch die auf uns gekommene, von der Lorscher Benedictiner-Abtei Sanct Nazarius im Jahre 883 begonnene Tförmige Pfeilerbasilika Sanct Michael auf dem heiligen Berge bei Heidelberg am Neckar bezeugt, was Architekt Schleuning durch seine 1886 vollführten Ausgrabungen bewiesen hat.[11]) Zu Höchst sieht man noch jetzt eine Nische in der Ostmauer des nördlichen Querschiffes, hier war ehedem die kleine Concha hinausgebaut, welche erst im XV. Jahrhundert von den Antonitern abgebrochen worden ist. Selbstverständlich hatte der Südarm des Querschiffes die gleiche Concha und enthielt den Altar der beiden heiligen Märtyrer Stephanus und Laurentius, was die Verse des Mainzer Oberhirten, Rhabanus Maurus überlieferten. Schleuning wies bei der Benedictiner-Klosterkirche Sanct Michael auf dem heiligen Berge für den Karolingerbau den Vorhof nach; der leider im Jahre 1898 viel zu früh für die Kunstforschung verstorbene Darmstädter Hochschul-Professor Dr. Rudolf Adamy hat 1884 durch Ausgrabungen in Steinbach bei Michelstadt den ehemaligen Vorhof für diese Sanct Maria geweihte Benedictinerinnen-Klosterkirche festgestellt und endlich ergaben Nachgrabungen vor der Westseite von Sanct Peter und Marcellin zu Seligenstadt, dass sich auch hier ehemals ein monumentaler Vorhof, gleich Sanct Maria-Aachen, befunden hat. Dies berechtigt anzunehmen, dass zur Karolingerzeit ein der Westseite des Gotteshauses vorgelegter Vorhof zum Bauprogramme der Benedictiner-Kirchen gehörte. Sanct Justinus war nun von Anbeginn in Verbindung mit der Benedictiner-Abtei Sanct Nazarius zu Lorsch, denn es fand Erzbischof Ruthard

---

[11]) Die Michaels-Basilika auf dem heiligen Berge bei Heidelberg. Eine baugeschichtliche Studie von Wilhelm Schleuning. Heidelberg 1887.

bei der während seiner Regierung erfolgenden Restauration bereits ein Benedictiner-Klösterchen vor und von da an treten wiederum Benedictiner-Mönche, die der Mainzer Sanct Alban's Abtei nämlich, als Gründer der 1090 neu errichteten Propstei auf. Hieraus ergiebt sich das Recht, die Höchster Säulenbasilika als ein Bauwerk anzusprechen, welches Pfarr- und Klosterkirche zugleich gewesen ist; der Localforschung muss es aber überlassen bleiben, durch Ausgrabungen die Frage zu beantworten, ob Sanct Justinus früher einen Vorhof besessen hat.

Von Interesse ist, festzustellen, dass die deutschen Architekten der Karolingerzeit für ihre so eigenartig disponirten Gotteshäuser in Italien kein uns bekanntes Vorbild fanden; wir kennen in Ravenna keine Basilika mit einem Querschiffe, hatte doch auch die dortige Kathedrale Ecclesia Ursiana vor ihrer von 1734—1749 leider erfolgten totalen Modernisirung wohl fünf Schiffe, aber kein Querhaus; da ist dann das Mittelschiff vom West- bis zum Ostgiebel selbstverständlich in dominirender Stellung. In Rom hat die Mehrzahl der altchristlichen Basiliken kein Querschiff, nur zehn haben die T-Form, es sind dies: San Crisogono in Trastevere, Santa Croce in Gerusalemme, San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore, Santa Maria in Ara Coeli, Santa Maria in Trastevere, San Paolo fuori le mura, San Pietro in Vaticano, San Pietro in Vincoli und Santa Prassede. Rom und Ravenna besitzen aus altchristlicher Zeit nur Säulenbasiliken oder, wie Santa Maria in Cosmedin, San Clemente und Santa Prassede einen Wechsel von Säulen und Pfeilern; anders ist es am Rheinstrome. Zur Zeit sind sicher beglaubigte Karolinger-Säulenbauten nur die im Jahre 814 gegründete und 873 geweihte ehemalige Erzbischöfliche Metropolitankirche Sanct Peter Köln's, die Rundbasilika Sanct Michael in Fulda und Sanct Justinus in Höchst, während Karl's des Grossen Münster Sanct Maria in Aachen eine achteckige Pfeilerbasilika, Sanct Maria in Steinbach eine auf viereckigen Backsteinpfeilern errichtete dreischiffige Basilika, Sanct Peter und Marcellin in Seligenstadt eine auf oblongen Backsteinpfeilern erstellte dreischiffige Basilika und in Sanct Michael bei Heidelberg waren es vordem in Schichten aus Sandsteinen aufgemauerte Pfeiler quadratischen Grundrisses, welche das Hochschiff stützten. Gegenüber diesen drei aus kleinem Baumateriale aufgemauerten Pfeilerbasiliken von Steinbach, Seligenstadt und dem heiligen Berge bei Heidelberg ist Sanct Justinus in Höchst mit seinen zehn Monolithsäulen als ein recht aufwendiges Monument der Erzdiöcese Mainz zu bezeichnen. Ueber einem 25 cm hohen attischen Säulenfusse erhebt sich der Monolithschaft von 2,64 m Höhe und zwar mit Verjüngung nebst leiser Schwellung. Auch auf der Insel Reichenau im Bodensee findet man bei der Sanct Maria und Marcus geweihten doppelchörigen Benedictiner-Abteikirche mässig geschwellte Säulen, welche Professor Friedrich Adler[12])

[12]) Friedrich Adler, Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland. Abtheilung I: Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau. Mit 5 Kupfertafeln. Berlin 1879.

als um 980 entstanden annimmt; die Krypta der Stiftskirche Sanct Peter und Paul auf der Reichenau besitzt vier aus der Karolingerzeit herrührende, sich verjüngende und geschwellte Säulen. Des Münsters Sanct Maria Krypta zu Konstanz am Bodensee, nach Ferdinand von Quast's Urtheil vom Ausgange des X. Jahrhunderts, hat schwach geschwellte, 1,90 m hohe Säulen; die 16 Molasse-Sandsteinsäulen des Langhauses dieser Episcopalkirche haben Monolithschafte von 4,94 m Höhe, sind bei mässiger Schwellung verjüngt und gehören bereits dem XI. Jahrhundert an. Bei der 1035 geweihten Krypta der Benedictiner-Abtei Heiligkreuz und Sanct Johannes dem Evangelisten zu Limburg an der Haardt in der Rheinpfalz, treten gleichfalls vier freistehende Sandsteinsäulen mit Entasis auf. Aus allen diesen Beispielen geht als Resultat hervor, dass man die antike Ueberlieferung der Schwellung und Verjüngung bei den Säulen der Karolinger- und der frühromanischen Zeit in Anwendung brachte. Da die 70 cm hohen Capitäle der zehn Säulen von Sanct Justinus ganz gleich sind, so dürfte daraus erhellen, dass sie keinem antiken Monumente entnommen, vielmehr eigens für dieses Gotteshaus hergestellt wurden. Die undetaillirt gebliebenen Blätter entsprechen dem zur Verwendung gekommenen grobkörnigen rothen Mainsandsteine und hat Galeriedirector Dr. Müller-Darmstadt im Jahre 1833 in seinem oben erwähnten Vortrage berichtet, dass die Höchster korinthisirenden Capitäle einigen ebensolchen ähnlich seien, welche er vor mehreren Jahren beim Abbruch eines Theiles der alten Mainzer Stadtmauer nächst der ehemaligen Benedictinerinnen-Abtei Sanct Maria zu Altenmünster gesehen habe, und diese Capitäle schienen Theile eines antik-römischen Centralbaues gebildet zu haben. Auch die der Dreifaltigkeit, Sanct Maria, Petrus, Paulus und Willibrordus im Jahre 971 geweihte Benedictiner-Abteikirche zu Echternach, Erzdiöcese Trier, besitzt 12 korinthisirende Säulenkapitäle, eines nur ausgenommen, mit undetaillirten Blättern. Der Abacus der zehn Höchster Capitäle ist überaus dünn, dafür wurden aber als Kapitälkrönung 34 cm hohe kräftige Aufsätze angebracht, welche den Uebergang zum Mauerbogen vermitteln; ein Mörtelbett quadratischen Grundrisses giebt der darüber kommenden schwebenden Arcaden-Steinconstruktion das Auflager. Diese Capitälaufsätze sind umgekehrte abgestutzte Pyramiden, deren vier Seiten durch je 11 aufrechtstehende schilfartige Blätter ornamentirt werden. Im Bezirke der ehemaligen Pfalz Kaiser Karl's des Grossen zu Ingelheim in Rheinhessen ergaben sich beim Abbruch eines Wohnhauses gleichfalls Reste von Kapitälaufsätzen, welche nunmehr durch Vermittelung des Architekten Philipp Strigler-Frankfurt am Main im städtischen Alterthümer-Museum in Mainz geborgen sind. Da Formengebung und Anordnung ganz mit der bei Sanct Justinus übereinstimmt, so beweist das wiederum die Karolingerzeit als Datum der Ausführung dieses Gotteshauses, denn für die Ingelheimer Palastdetails kann keine spätere Herstellung wie das IX. Jahrhundert angenommen werden. Ingelheim gab offenbar diese Aufsätze nach Höchst an den Main, Ingelheim selbst aber übernahm die Bossen-

form von Ravenna, wo bei sämmtlichen altchristlichen Säulenbasiliken eben diese Aufsätze erscheinen; Abbildungen giebt der sächsische Königliche Baurath Oscar Mothes in seiner 1859 erschienenen „Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs“. Es ist eine schwache Einziehung, anderwärts kommt auch eine polsterartige Ausbauchung, wie bei der Säulenbasilika San Apollinare in Classe, an den in Rede stehenden Aufsätzen vor. In der 520 gegründeten gewölbten Kirche San Giacometto di Rialto Venedig's haben die Capitäle der sechs freistehenden Marmorsäulen ganz glatte Aufsätze, welche in ihrer Proportion frappant an die zu Sanct Justinus-Höchst erinnern. Architekt Mothes schliesst aus der Art der Capitäl-Meisselung und den schweren abgestutzten Capitälplatten bei San Giacometto di Rialto auf das VI. Jahrhundert, somit geraume Zeit vor der erst um 800 erfolgten Ausführung des Ingelheimer Palastes und dessen Sanct Remigius-Hofkapelle.

Die ganze Construction und Formengebung der 10 Höchster Säulen weist ihre Ausführung der Karolingerzeit zu, was auch aus der gedrungenen Gestalt hervorgeht; sind es doch nur 7 untere Säulendurchmesser vom heutigen, offenbar etwas erhöhten, inneren Platten-Fussboden bis einschliesslich Oberkante des Capitälaufsatzes. Vergleicht man hiermit die 20 freistehenden Säulen der ehemaligen Benedictiner-Abteikirche Heiligkreuz und Sanct Johannes dem Evangelisten zu Limburg in der Diöcese Speyer vom Anfange des XI. Jahrhunderts, so sind es 8 untere Durchmesser zur ganzen Höhe und folgt dem schlichten Würfelcapitäle ein aus dünner Sandsteinplatte mit Schräge versehener, glatt geschliffener Abacus; die massigen Capitälaufsätze waren eben das altchristliche Formenmotiv, die nachfolgende romanische Baukunst hat es bei den Säulenarcaden ihrer Basiliken nicht mehr verwendet.

Sanct Maria zu Steinbach im Odenwalde Hessen's hatte unter Chor und Querschiff eine Krypta[13]) und zwar in jener primitiven, nur aus gewölbten Gängen bestehenden Anlage, welche direct auf Rom's Katakomben basirt und allgemein durch die wohlerhaltene Krypta der Benedictiner-Abteikirche Saint-Médard zu Soissons[14]) im Département Aisne aus altchristlicher Zeit bekannt ist. Wenn Steinbach durch Abt Einhard eine Krypta erhielt, so ist auch beim Urbaue Seligenstadt's desselben Einhard eine ebensolche gewölbte Anlage mit vollem Rechte anzunehmen. Der nachmals im Uebergangsstyle erfolgte Neubau von Chor und Querhaus hat bei Sanct Peter und Marcellin von der ehemaligen Krypta jede Spur beseitigt, welcher Vorgang bekanntlich auch anderwärts beobachtet wird. Steinbach's Benedictinerinnen-Klosterkirche Sanct Maria genügt aber, um die Krypta als einen Theil des ganzen Bauprogrammes der Karolinger-Basiliken zu betrachten und da Sanct Justinus-Höchst halb Kloster- und

[13]) Professor Dr. Rudolf Adamy, die Einhard-Basilika zu Steinbach im Odenwald mit 24 Zinkätzungen und 4 Tafeln in Lichtdruck. Darmstadt 1885.

[14]) Grundriss bei Franz Kugler, Geschichte der Baukunst, II. Band, Seite 220, Stuttgart 1895.

halb Pfarrkirche war, so ist es für deren Urbau wahrscheinlich, dass dieser eine Krypta oder doch wenigstens, gleich Sanct Gereon-Köln, eine kleine Confession mit den Reliquien des Titelheiligen besessen hat. Die in der vormaligen Diöcese Worms gelegene Sanct Gallus-Basilika der Stadt Ladenburg am Neckar war stets eine Pfarrkirche und dennoch besitzt dieselbe bis heute unter ihrem frühgothischen, mit sieben Seiten des regelmässigen Zwölfecks geschlossenen Chore eine romanische Säulen-Krypta[15]) des XI. Jahrhunderts. In Worms hatte die nächst dem Rhein und der Collegiat-Stiftskirche Unserer lieben Frau gelegene, leider jetzt zerstörte Sanct Amandus-Pfarrkirche eine unterm geosteten Chore befindliche Krypta, wie denn auch die, gleich der Domkirche, dem Apostelfürsten Sanct Petrus geweihte Pfarrkirche des bei Worms gelegenen Dorfes Hochheim unter ihrem Langhause eine gewölbte Krypta heute noch birgt. Da der Suffragan-Bischof von Worms dem Mainzer Metropoliten unterstand, so gelten auch die gleichen Baugedanken im ganzen Erzsprengel und zwar nicht nur in der Karolingerzeit, sondern ebenso für die nachfolgenden Perioden mittelalterlicher Kunst.

Nimmt man als Zeit der Vollendung des Karolingerbaues von Sanct Justinus das Jahr 840 an, so vergingen 250 Jahre bis zur Uebergabe der Kirche an die Mainzer Abtei Sanct Alban; nun aber ergab sich das dringende Erforderniss einer umfassenden Restauration. Nachdem bis dahin ein eigentlicher Glockenthurm gefehlt hatte, so scheint von den Mainzer Benedictinern ein Vierungsthurm projectirt worden zu sein, wie solchen auch die Augustinerinnen-Klosterkirche Sanct Aegidius zu Mittelheim im Rheingau der Erzdiöcese Mainz und die Benedictiner-Abteikirche Sanct Maria, Peter und Paul zu Schwarzach am Oberrhein der Diöcese Strassburg besitzen. Zu vermuthen dürfte aber für Sanct Justinus nur die Ausführung eines niedrigen, viereckigen Centralthurmes, gleich dem zu Mittelheim,[16]) sein, was durch die Herstellung eines bis dahin fehlenden Quergurtbogens sich ermöglichen liess. An Stelle dieses über zwei Mauerpfeilern construirten Steinbogens befanden sich vordem Chorschranken mit dem in den Gedichten erwähnten kostbaren Kreuze; Sanct Maria-Steinbach bekam an diesem Theile der Vierung nie einen Quergurtbogen, wohl aber besass es die gleichen Chorschranken,[17]) deren Ueberreste noch jetzt an beiden Langhausmauern zu erkennen sind. Hier handelt es sich um das Motiv der „Cancella“, wie es der Sanct Mariendom von Torcello[18]) bei Venedig und die Erzbischöfliche Metropolitankirche Sanct Marcus dieser

[15]) Die Sanct Gallusbasilika in Ladenburg am Neckar von Architekt Franz Jacob Schmitt in der „Allgemeinen Bauzeitung“, Heft 2 und 3, Wien 1894.

[16]) Oberbaurath R. Görz, die Kirche zu Mittelheim in den Nassauischen Annalen. Wiesbaden 1842, Seite 95 und Tafel 2—5.

[17]) Chorschranken sind bei Sanct Peter und Marcellin zu Seligenstadt am Main in einer alten Baubeschreibung ausdrücklich erwähnt.

[18]) Abbildung bei Baurath Oscar Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedig's. Leipzig 1859. I. Band, S. 33.

Lagunenstadt zeigen. Heute besitzt die Stadtpfarrkirche Sanct Justinus nur noch einen schieferbedeckten, hölzernen Sattelreiter-Glockenthurm, dies dürfte ehedem anders und voraussichtlich so ausgeführt oder doch geplant gewesen sein, wie vorstehend angenommen wurde. Auch bei der Sanct Marien-Pfeilerbasilika in Steinbach war der Urbau in Karolingerzeit thurmlos, erst die romanische Bauperiode fügte der westlichen Vorhalle zwei Thürme quadratischen Grundrisses hinzu, deren Ruinen noch existiren. Es mag dahingestellt sein, ob das über der nördlichen und südlichen Arcadur hinlaufende Steingesimse noch aus der Karolingerzeit herrührt oder ob es erst bei der Renovation von Sanct Justinus nach dem Jahre 1090 hinzugekommen ist. Leider steckt der ganze Höchster Kirchenbau so unter einer dicken Kruste von vielfach aufgetragener Tünche, dass derzeit eine Feststellung der verwendeten Materialien und des gewählten Steinschnittes unmöglich ist, recht wünschenswerth wäre daher eine genaue Untersuchung von fachkundiger Seite. Aufgabe einer solchen Local-Durchforschung würde auch sein, über den Chor aufzuklären, denn man darf annehmen, dass schon das aus einem Propste und 12 Mönchen bestandene Benedictiner-Kloster es sich mit dem kleinen Raume der ursprünglichen Concha nicht genügen liess und vermuthlich bereits eine oblonge Chorvorlage nebst neuer Apsis ostwärts angelegt hat. Eben dieser Vorgang hat sich bei der 850 Sanct Wigpertus geweihten Benedictiner-Abteikirche zu Hersfeld in Hessen zugetragen, auch sie wurde in gleicher Weise aus der ursprünglichen T-Form im frühromanischen Stile erweitert und 1040 den beiden Heiligen Simon und Judas Thaddäus neu geweiht. Sollte aber diese Erweiterung von Sanct Justinus nicht durch die Benedictiner erfolgt sein, so beweist der am mittleren nordöstlichen Chorstrebepfeiler eingefügte Quadersandstein mit Steinmetzzeichen nebst der Jahreszahl 1443, dass die seit 1441 in Höchst angesiedelten Antoniter den mit fünf Seiten des regelmässigen Achtecks geschlossenen, heutigen Chor im spätgothischen Stile errichtet haben. Jetzt fehlt das Netzgewölbe und sieht man nur die Gewölbeanfänger nebst den Haustein-Rippenansätzen, leicht wäre eine Wiederherstellung in feuersicherer Steinconstruction möglich. Dem Langhause hat man an der Nordseite drei gewölbte Kapellen zugefügt, durchgehends Stiftungen wohlhabender Familien, welchen die Grablege im Gotteshause gestattet wurde, noch jetzt sind einige Epitaphien erhalten. Von dem am Ende des XV. Jahrhunderts auf der Evangelienseite hergestellten Kirchenportale mit den Sandstein-Statuen der heiligen Eremiten Antonius und Onuphrius giebt Ernst Gladbach in Moller's Denkmälern Deutscher Baukunst auf Blatt 11 des dritten Bandes eine Abbildung, auch wurde dem auf drei sitzenden Löwen ruhenden Taufsteine der Spätgothik das Blatt 9 gewidmet. Wie zu dieser Zeit des ausgehenden Mittelalters das Verständniss für die sinnreichen Planbildungen der Karolingerzeit verschwunden, beweist die Verunstaltung des ehrwürdigen Querhauses von Sanct Justinus; zunächst brach man beide Apsidiolen ab und cassirte den südlichen Kreuzesarm vollständig, hier

wurde eine neue gewölbte Sacristei nebst einem steinernen Treppenthürmchen für die Hochregion der Kirche hergestellt. Ueber Sanct Justinus berichtet Dr. Wilhelm Lotz im I. Bande seiner 1862 in Kassel erschienenen Kunst-Topographie Deutschland's auf Seite 304: „Inneres um 1830 barbarisch zurecht gemacht“ und stützt sich hierbei wohl auf Bau-Inspector Johann Claudius von Lassaulx in Koblenz am Rhein, weil er diesen von 1781—1848 lebenden, verdienstvollen Forscher und Architekten als Quelle anführt.

In der Basilika Sanct Maria-Steinbach entsprechen, bei nur 2 m Achsenweite von Pfeilermitte zu Pfeilermitte, den unteren Bogen in der oberen Mittelschiff-Region je ein Rundbogenfenster, dies ist sowohl logisch wie constructiv und wird bei allen Monumentalbauten altchristlichen Stils beobachtet. Zweifelsohne war es bei der ursprünglichen Karolinger-Anlage Sanct Justinus ebenso und müsste so auch restaurirt werden; denn wenn bei nur 2 m Achsenweite in Sanct Maria-Steinbach bereits obere Fenster in gleicher Entfernung von einander erscheinen, um wie viel mehr bei einer 3,25 m betragenden Achsenweite der Höchster Basilika. Hier sollten also im Langhause bei sechs beiderseitigen Arcaden auch je sechs obere Fenster vorhanden sein, während jetzt nur je fünf willkürlich, ohne unteren Achsenbezug sich auf jeder Seite befinden; alle sind zudem horizontal überdeckt und die der Nordseite sogar noch vermauert, da man das Pultdach der in spätgothischer Zeit gedoppelten Abseiten mit steiler Rösche bis zum Dachkranze des Mittelschiffes ragen liess, wodurch jene fünf Fenster eben nach dem dunklen Bodenraume gehen müssen. Die ehemaligen Rundbogenfenster des nördlichen Seitenschiffes sind durch die Vorhalle nebst den drei Kapellen ganz entfernt worden und die heutigen Fenster des südlichen Seitenschiffes gehören einer Erneuerung gothischer Zeit an. Der 1879 verstorbene, hochverdiente Professor Dr. Wilhelm Lotz hat Seite 228 seiner „Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden, Berlin 1880,“ berichtet, dass die Unterhaltung der Höchster Sanct Justinus-Pfarrkirche dem Patronatsfond obliege und möge hier daher der Hoffnung Ausdruck verliehen werden, dass es den Vorständen dieses Fonds in Bälde gefalle, eine umfassende Restauration mit gleichzeitiger Erforschung der alten Bauüberreste vorzunehmen. Ist es doch auch den Württembergischen Bauverständigen neuerdings gelungen, in der Benedictiner-Abteikirche Sanct Aurelius zu Hirsau im Nagoldthale die lange Zeit angezweifelte Karolinger-Anlage einer dreischiffigen Basilika unter dem heutigen inneren Platten-Fussboden zu entdecken!

Franz Jacob Schmitt, Architekt.

Die vorjährige Kranachausstellung und ihr sachliches Ergebniss.

Aeltere, unbekannte Portraits vornehmlich geschichtlicher Personen können nur von Geschichtkundigen — im weitesten Sinne —, mit Mutterwitz Begabten und mit der betreffenden Scholle Verwachsenen erfolgreich angesprochen werden. Die „deutsche Kunstausstellung Dresden 1899"[1]) bot auch eine Kranachabtheilung, deren Nummern 6 und 7 (Herzog Heinrich und Herzogin Katharina, geb. Herzogin von Mecklenburg, 1514) bereits seit 1873 festgestellt waren,[2]) in der aber doch noch Bildnisse eines „jüngern Mannes" (Nr. 15, 17), „männliche" Bildnisse „von 1526" und „von 1544"[3]) (Nr. 32, 69), auch ein undatirtes (Nr. 165), ferner „Knaben"-Bildnisse Einundesselben (!) (Nr. 33, 34), „weibliche", eins „von 1527" (Nr. 38) und ein undatirtes (Nr. 122)[4]), eins „eines Herrn mit der Kette des goldenen Vliesses" (Nr. 87)[5]), „Brustbild eines Gelehrten" (Nr. 88), und „eines Herrn in Pilgertracht" (Nr. 123) vorkommen konnten. Der münzkundigste Sachse, Julius Erbstein, der mit seinem Bruder Albert (†) seiner Zeit, bei Forschungen nach dem wahren Portrait des Herzogs Albrecht zu Sachsen, auch die der angeführten Nummern 6 und 7 ermittelt hat, ist, leider erst nach dem Erscheinen des ohne ihn angefertigten Kataloges, auf Grund von Denkmünzen, wenigstens auf die unter Nr. 33, 34, die früher auch für die beiden, 1455 aus dem Altenburger Schlosse geraubten Prinzen gehalten worden sind, Dargestellten gekommen, die übrigen hier Herausgehobenen harren noch ihres Täufers. Das erstere stellt den späteren Kurfürsten Moritz, das letztere dessen etwas jüngeren, früh verstorbenen Bruder, Herzog Severin, dar. In Nr. 5 f. (1899) des „Münz- und Medaillen-Freundes" hat Erbstein darüber berichtet, Flechsig's „Tafelbilder Lucas Kranach's d. Ae. und seiner Werkstatt" (1900) geben dieselben nicht wieder. Zum Glück sind sie bereits einzeln auf den Bildermarkt gekommen. Zu dem Bildnisse Kaiser Karl V., 1548, (Nr. 70) vgl. man „Schönburgische Geschichtsblätter V. (1898/9), 192 und VI. (1899/1900), 108, 240.

Blasewitz. *Theodor Distel.*

---

1) „Wissenschaftliches Verzeichnis" u. s. w. von Dr. Karl Woermann (1899).

2) Repertorium XXI. (1898), 460 und die dort angezogene Litteratur.

3) Sollte die Jahreszahl nicht 1547 lauten? Mich hat das Bild an Melanchthon erinnert.

4) Einer B. S. oder S. B.!

5) Der Wink in Repertorium I. (1876), 62 i. d. M. ist zu beachten.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

C. de Mandach: Saint Antoine de Padoue et l'art Italien. Préface de M. Eugène Müntz. Paris, Renouard. Henri Laurens Editeur. 1899. IV und 368 S. 4°.

Die Ikonographie der christlichen Kunst ist durch ein schönes, mit vielen Abbildungen ausgestattetes Buch bereichert worden, dem mit Recht Eugène Müntz empfehlende Worte beigegeben hat. Ein junger Schweizer Gelehrter, der sich den Doctortitel der Pariser Universität erworben, hat mit warmer Begeisterung und grossem Fleisse eine Biographie des überzeitlichen Lebens geschrieben, welches der treue Schüler und eifrige Nachfolger des h. Franz von Assisi, der h. Antonius von Padua, in der Phantasie des italienischen Volkes und der italienischen Künstler gewonnen hat. Zu wessen Herzen hätte die auf so zahlreichen Kunstwerken uns entgegentretende, schlichte, jugendliche, sinnig oder schwärmerisch blickende Mönchsgestalt mit dem Buch und dem brennenden Herzen oder der Lilie in der Hand nicht gesprochen? Auch sie ja ist, wie die h. Clara, die h. Elisabeth und Ludwig von Toulouse zu einem Typus der Erscheinung jener wundervollen religiösen Gefühlswelt geworden, der die Kunst der Renaissance entstammte. Ein Trabant des grossen Wohlthäters der Menschheit, des Liebespenders von Assisi, ist der geistvolle und feurige Prediger, der seine Heimath Lissabon verliess, um in Italien zu wirken und dessen Grabesstätte in Padua die hilfebedürftigen Gläubigen seit Jahrhunderten aufsuchen, des verklärenden, von Assisi ausgehenden Scheines theilhaftig geworden.

An der Hand der eindringenden, gewissenhaft Alles berücksichtigenden Untersuchungen de Mandach's dürfen wir die Entwicklung, welche der Cultus und die künstlerische Vorstellung durchgemacht hat, deutlich verfolgen. Es ist ein lehrreiches und zu manchen Betrachtungen anregendes Schauspiel, das sich unserem Blicke darbietet: die Wandlungen in Geist und Form jener grossen Kunstperiode durch alle Phasen hindurch werden an jener einzelnen Gestalt veranschaulicht. Die zwingende, schöpferische Kraft der Kunst wird ungemein ersichtlich, denn erst durch die Kunst, darf man sagen, wird der h. Antonius zu einer Persönlichkeit

von bestimmtem, individuellem Charakter ausgeprägt. Während wir aus den alten Biographien und Legenden ein unverrückbares, deutliches Bild von Franz von Assisi gewinnen, geben die Berichte über Leben und Wirken des Heiligen von Padua nur wenig sagende Andeutungen von seiner Persönlichkeit: es bleibt bei den typischen Zügen des Franziscanerthumes und einer allgemeinen Vorstellung von seiner hohen Begabung als Prediger. Kein charakteristisches Bildniss, wie es von Franz entsteht und sich weiterbildet, ist von Antonius aus dem XIII. Jahrhundert erhalten. M. weist nach, dass die Vorstellung von seiner Erscheinung damals eine ganz schwankende ist: man überträgt vorzugsweise auf dieselbe die Bildnisseigenthümlichkeiten des Franz. So lebt er zunächst nur gleichsam als dessen Schatten in der Phantasie der Künstler und gelangt nicht zu selbständiger Bedeutung. Wie den h. Franz, erhebt auch ihn dann das Genie Giotto's zu dem Idealbilde eines seelenvollen, jungen, bartlosen, das Evangelium tragenden und verkündenden Gottesboten. Das Verlangen, sein Wesen näher zu definiren, wie das des Franz durch das Kreuz oder Crucifix, führt im Laufe des Trecento dazu, ihm eine Flamme als Symbol seines liebeglühenden Herzens zum Attribut zu geben. So wird sein Wesen dem seines Lehrers angenähert: dieselbe Kraft der Liebe, wie in diesem, ist auch in ihm wirksam.

Der Weg zur weiteren Ausbildung des Typus ist gewiesen. Im Anfang des XV. Jahrhunderts wird das Attribut sprechender: die Flamme wird zu einem brennenden Herzen. Was aber wichtiger ist: die Künstler beginnen, in Haltung und Miene unmittelbar auszudrücken, was durch jenes symbolisirt wird. Eine sanfte Liebeserregung drängt in der hingebungsvollen Bewegung und in dem Blick nach aussen. Mehr und mehr wird die Erscheinung zu einem Typus reiner jugendlicher Schwärmerei. Seit 1450, wohl unter dem Einflusse des hl. Bernhardin von Siena, tritt an Stelle des flammenden Herzens die Lilie als Attribut: auch hierin, in dem Abzeichen der Reinheit, verräth sich die wachsende Bestimmtheit der Vorstellung idealer Jugendlichkeit. Und jetzt erst gewinnt der Heilige eine bedeutungsvolle selbständige Stellung auf den Altarwerken, als wäre hm auch im Cultus dieses Recht erst zu Theil geworden, als die Kunst ihn zu einem Ideal und zu einer Persönlichkeit gemacht. Die grossen Meister des XVI. Jahrhunderts bringen dies Ideal zur Freiheit und Vollendung in allen jenen herrlichen Schöpfungen, in denen seelenvolle Versenkung und schwärmerische Ekstase uns in wundervolle Entzückung versetzen.

Wie von selbst hat die Schilderung zarter Inbrunst dazu geführt, den Jüngling in ein besonders nahes Verhältniss zur göttlichen Jungfrau zu bringen. Sie erscheint ihm und neigt sich mit dem Kinde zu ihm, das sich zu dem kindlich Reinen hingezogen fühlt. Die Darstellung solcher Beziehung geht aus dem Wunsch hervor, auch dem Antonius eine unmittelbare Offenbarung des Göttlichen zu Theil werden zu lassen, wie sie Franz von Assisi in Verzückung auf dem Berge von Alvernia erfahren. Und es

ist diese Vorstellung, welche schliesslich in der späteren, spanischen und vlämischen Kunst zu jener höchsten legendarischen Verherrlichung des Heiligen geführt, welche ihn zu einem Träger des Christkindes gemacht hat.

Solche Dichtung, die aus dem schöpferischen Geist der Kunst hervorgegangen ist, — auch sie aber gleichsam ihrem ersten Quell nach in dem Leben des Franz zu finden: in der Weihnachtsfeier zu Greccio, wo dieser das Christkind aus der Krippe in seine Arme nehmend gesehen ward — ist zur Hauptlegende des Antonius geworden. Sie stellt die wenigen und nicht sehr gehaltreichen alten Legenden von seinem Leben und seinen Wundern in den Schatten. Nur in wenig prägnantem Sinne hat sich im XIII. Jahrhundert die Phantasie des Volkes mit der Ausdichtung seiner Thaten und Erlebnisse beschäftigt. In Bildern (Glasfenster in Assisi) behandelt, erscheinen neben der „Erscheinung des hl. Franz vor dem predigenden Antonius in Arles“ nur „die Rettung von Schiffbrüchigen“, „die Befreiung von Gefangenen“ und „die Begegnung mit Ezzelin“. Im Trecento erweitert sich der Kreis von Darstellungen — und zwar ersichtlich durch freie Entlehnung vieler Züge aus der Legende des Franz — durch das „Martyrium der Missionäre in Marocco“, die „Einkleidung in den Orden“, die „Fischpredigt“, die „Predigt über den Geiz und die Entdeckung des steinernen Herzens an dem Geizigen“, das „Wunder der Heilung des Beines“, die „Versuchung durch den Dämon“, das „Wunder des die Hostie verehrenden Esels“, die „Erscheinung der Madonna“, die Predigt vor dem Papst“ und „die Vision Luca Belludi's“. Zwei Cyklen von Darstellungen sind erhalten: Glasfenster in Assisi und Fresken in S. Francesco zu Pistoja, sonst nur einzelne Bilder. Im Quattrocento wächst die Anzahl: als Cyclen führt der Verfasser neben zahlreichen einzelnen Kunstwerken an und beschreibt: Donatello's Altarreliefs in Padua, Lorenzo di Viterbo's Fresken in Montefalco, Benvenuto di Giovanni's Wandbilder im Dom zu Siena, Lorentino d'Arezzo's Fresken in S. Francesco zu Arezzo, Domenico Morone's Fresken in S. Bernardino zu Verona und den Stich in der Biblioteca Casanatense zu Rom. Als neue Legenden erscheinen: die „Vision des Heiligen mit dem Christusknaben“ (Bellano, Eremitani, Padua), „Antonius auf dem Baume“, auf dem er am Schlusse seines Lebens eine Zelle sich errichtet, „das Wunder des sprechenden unmündigen Kindes“, die „Spende des Mantels“, die „Dämonenvertreibung“, verschiedene „Heilungen und Auferweckungen“.

Das XVI. Jahrhundert fügt dann noch das „Wunder des nicht zerbrochenen Glases“, die „Heilung der durch ihren Mann gemisshandelten Frau“, die „Uebertragung der Reliquien“, verschiedene „Erweckungen“ und „Heilungen“ und den „Tod des Heiligen“ hinzu. Als grössere Cyklen entstanden damals: die Reliefs der Kapelle des Heiligen im Santo zu Padua, die Fresken in der Scuola del Santo daselbst, die Fresken im Ambulatorio des Santo, andere im Oratorium zu Camposampiero bei Padua und in S. Petronio zu Bologna.

Mit grosser Uebersichtlichkeit hat M. alle diese Darstellungen ange-

ordnet und sie in eingehender Weise behandelt. Daran knüpfen sich im Einzelnen manche Excurse über stilistische Eigenthümlichkeiten und Hypothesen über noch nicht beantwortete Fragen der Autorschaft. Von solchen Ausführungen seien besonders eine, Boito's neuerdings viel bekämpfte Aufstellung des Donatello'schen Altars verbessernde ansprechende Reconstruction desselben und ein Versuch, die Fresken der Capella del Santo bestimmten einzelnen Meistern zuzuschreiben, hervorgehoben. Es würde zu weit führen, näher auf diese Fragen einzugehen, deren Berücksichtigung den Forschern empfohlen sei. Denselben wird auch die Veröffentlichung manchen so gut wie unbekannten Werkes, welches der Verfasser bei seinen oft sehr entlegene Orte berücksichtigenden Wanderungen selbst photographisch aufgenommen hat, willkommen sein.

Höchst willkommen aber überhaupt soll die ganze mit so grosser Gewissenhaftigkeit ausgeführte Arbeit geheissen werden — als ein wichtiger neuer Beitrag zu unserer Kenntniss der religiösen Ideale und ihrer künstlerischen Gestaltung in der Renaissance. *H. Thode.*

Malerei.

Franz Bock. Memling-Studien. Düsseldorf 1900. 8°. X. 201 S.

Wer eine Arbeit, die er nach bestem Vermögen zu einem gewissen Abschluss gebracht zu haben meint, von einem Anderen bald darauf wieder von Neuem aufgenommen sieht, wird der Leistung seines Nachfolgers gegenüber leicht befangen sein. Man fürchtet unwillkürlich, nicht tief genug geschürft, Wichtiges übersehen oder gar in falscher Richtung gesucht zu haben, da eine Revision des gesammten Materials sobald sich nöthig zeigte. F. Bock's Memling-Studien haben mir, obwohl sie auf die in meiner Monographie geäusserten Ansichten besonders ausführlich eingehen, wenig Anlass zu solchen reuigen Nachgedanken geboten. — Der umfangreichen Dissertation ist vor allem grosser Fleiss und gewissenhafter Eifer im Durcharbeiten der literarischen Ueberlieferung — sowohl der primären Quellen als auch der Vorarbeiten — nachzurühmen. Da es sich um „Studien“ zu einer Biographie Memling's handelt, ist die wortreiche Erörterung auch unwichtiger Nebenfragen entschuldbar. Zudem wird man jeder Erstlingsarbeit eine gewisse selbstgefällige Breite gern zugute halten. Ob aber die „neuerdings angerichtete Konfusion“ dadurch wesentlich geklärt wird, dass der Verf. im Kielwasser fremder Meinungen mit kritischem Behagen umherplätschert, wage ich zu bezweifeln. Denn leider führt die Abwägung der eigenen Meinung gegen andere bei Bock nur selten zu einem positiven Ergebniss, und er verfällt selbst vielfach jenem Vorwurf „gewundener Unentschiedenheit“, den er gegen Crowe und Cavalcaselle erhebt. So ist es nicht leicht, ein kurzes Facit seiner Bemühungen zu ziehen.

Die Armuth und Unzuverlässigkeit der Quellenschriften, die über Memling meist verworrene und uncontrolirbare Gerüchte verbreitet haben, ist Bock nicht verborgen geblieben; um so unbegreiflicher, dass er die längst abgethane Streitfrage über die Schreibweise des Namens Memling (oder Hemling), die lediglich unzulänglicher paläographischer Kenntniss älterer Forscher entsprang, einer längeren Discussion für werth hält. Sehr dankbar ist dagegen eine von Weale gefundene, aber in der Folgezeit nur von Michiels beachtete urkundliche Nachricht zu begrüssen, dass „Johēs van Memlync“ bereits 1466 in der Wullhuusstraet zu Brügge wohnte (p. 33). Leider verstummen die Urkunden wieder bis zum Jahre 1478. Aber es bleibt von Werth, für die Annahme, dass Memling den Altar für Sir John Donne (vor 1469) bereits in Brügge vollendet, eine documentarische Stütze wiedergefunden zu haben. Die übrigen Urkunden, die B. kritisch prüft, waren seit Weale's Veröffentlichung bereits bekannt und von der Forschung benutzt. Die Tagebuchnotiz van Doppere's, nach der Memling aus dem Mainzischen stammt, scheint mir zu so subtilen Zweifeln, wie sie Bock (p. 50) äussert, keinen Anlass zu bieten. Viel eher ist des Verf. Zurückhaltung in der Frage nach dem Geburtsdatum des Meisters zu verstehen.

Zur Aufklärung der Jugendentwickelung Memling's hält Bock eine Aufrollung der neuerdings durch Hasse u. a. stark verwirrten Rogerfrage für nothwendig. Sie bietet ihm Gelegenheit, die irrigen Zuschreibungen Wauters' und Hasse's wie auch die Identitätshypothese von Firmenich-Richartz (Meister von Flémalle = Roger van der Weyden) zurückzuweisen. Ueber Memling's Verhältniss zu Roger erhalten wir bei dieser Auseinandersetzung nur wenig Aufschluss.

Der zweite Hypttheil des Bock'schen Buches trägt den vielverheissenden Titel: Memling's Jugendwerke. Er beschäftigt sich indess mehr mit den Arbeiten des Hausbuchmeisters und des Meisters der Glorification Mariae. Der Versuch, von diesen mittelrheinischen Schöpfungen eine Brücke zu den Werken Memling's zu schlagen, leidet bei aller Breite der Erörterung an so vielen Unklarheiten, dass es schwer ist, die eigentliche Meinung des Verf. zu errathen. Ich glaube, dass der von ihm eingeschlagene Weg vorderhand nicht gangbar ist, und bedauere, durch eine — allerdings mit allem Vorbehalt gestellte — Frage meinen Nachfolger auf ein Gebiet gefährlicher Speculationen gelockt zu haben. — Wichtiger ist, was Bock in demselben Capitel über das Jüngste Gericht in Danzig ausführt, dem er anscheinend ein gründliches Studium an Ort und Stelle gewidmet hat. Den stark betonten Einfluss von Dirk Bouts vermag ich allerdings nicht für so bedeutsam anzusehen, dass man, wie auch Voll es gethan hat, die Authenticität dieser echt Memlingischen Schöpfung in Frage ziehen könnte. Die heute beliebte stilkritische Differenzirung einzelner Künstlerpersönlichkeiten schliesst die grosse Gefahr ein, dass wir den Faden der Entwickelung verlieren, bevor wir festere urkundliche Anhaltspunkte für eine Neugruppirung gewonnen haben. Schon Scheibler stellte die These auf: „Bei

der Gruppirung anonymer Kunstwerke ist nicht zu scrupulös zu verfahren.“ Andererseits wird jeder Einsichtige dem Bestreben beipflichten, Zweifelhaftes aus dem Werk fest umschriebener Künstlergrössen mehr und mehr auszuscheiden. Bei solchem Vorgehen ist aber vor allem Geduld zu empfehlen, denn das überrasche Anschwellen der Literatur bedroht ernstlich die Dämme, die mit vieler Mühe und Kunst von vorsichtigeren Generationen zum Schutz des gewonnenen Bodens der Erkenntniss aufgeführt sind. — Bock's Bemühen, die Liste der Frühwerke Memling's neu zu redigiren (p. 165—187) scheitert an seiner Unselbstständigkeit und Aengstlichkeit, die dem Anfänger bei einer so schwierigen Aufgabe wahrlich nicht zu verübeln ist. Er lässt sich allzusehr von einmal geäusserten Meinungen schieben, vertieft sich in deren Kritik so völlig, dass er sein eigenes Ziel schliesslich aus den Augen verliert. Was er im vorletzten Capitel über „die periegetisch-polymythische Compositionsweise“ Memling's ausführt, steht nur in losem Zusammenhange mit dem Haupttheil seiner Abhandlung; es soll anscheinend der im Vorwort aufgestellten These, dass in der Aesthetik allein das Heil zukünftiger Kunstforschung zu suchen sei, als Bekräftigung dienen. Als Anhang ist dann noch eine kurze Würdigung der Orgelbrüstung aus Najera beigefügt, die Verf. in die nächste Nähe der Bathseba im Stuttgarter Museum rückt. Den beiden in der That verwandten Bildern wäre noch die Verkündigung beim Fürsten Radziwill in Berlin anzureihen. Die ganze Gruppe lässt sich Memling's Werk schwer einfügen, und die Vermuthung, dass hier Arbeiten eines archaisirenden Nachahmers vorliegen — bei der Bathseba hat man an ein Jugendwerk des Massys gedacht (Kunstchronik N. F. VIII. 418) — verdient sicherlich eine Nachprüfung. Dass Bock's Studien deren auch sonst — namentlich auf dem Gebiete der Stilkritik — bedürfen, kann nicht verschwiegen werden.

Die Unselbstständigkeit Memling's, sein leichtes Anpassungsvermögen wird stets Controversen viel freies Feld lassen, und eine scharfe Abgrenzung seines Werks wohl erst gelingen, wenn die kritische Forschung unter den Arbeiten seiner Vorgänger und Nachbarn, Roger van der Weyden, Dirk Bouts, Hugo van der Goes —, deren Individualität weit günstigere Angriffspunkte bietet, mehr Ordnung geschaffen haben wird.

Ludwig Kaemmerer.

Topographie.

Dr. Eugen von Nottbeck und **Dr. Wilh. Neumann,** Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. Zweite Lieferung. Reval, Franz Kluge's Verlag, 1899. S. 33 bis 180.

Die Fortsetzung dieser Veröffentlichung, über deren erste Lieferung hier (XX, 381) berichtet wurde, hat sich wider Erwarten um ein paar Jahre verzögert. Die vorliegende Lieferung behandelt die kirchliche Kunst sowie

die Grabsteine; eine Schlusslieferung wird dann die Geschichte der Stadt vom Beginn der Schwedenherrschaft bis auf die Gegenwart, sowie die weltliche Kunst bringen. In Betracht kommen namentlich der Dom auf dem Burgfelsen am Meer, bereits 1233 erwähnt, zu Anfang des XV. Jahrhunderts vollendet; die Nikolaikirche, im XIII. Jahrhundert begonnen, zu Ende des XV. Jahrhunderts reich ausgestattet; die Olaikirche, gleichfalls aus dem XIII. Jahrhundert, im XIV. und XV. Jahrhundert fortgeführt, mit mächtigen Thüren; dann die kleine Heilige-Geist-Kirche, aus dem XIV. Jahrhundert, mit ihrem schlanken, minaretartigen Thurm, die Michaeliskirche aus dem XVI. Jahrhundert, das Johannisspital, mehrere nicht mehr vorhandene Kirchen; von Klöstern das Michaels-, Dominicaner- und endlich das Brigittenkloster in Marienthal, dessen malerische Ruine sich im Meere spiegelt. Dem Ganzen vorausgeschickt ist eine Charakteristik der Revaler Kirchenbaukunst, welche die Hauptmerkmale dahin zusammenfasst, dass das Baumaterial, sandiger Kalkflies, der für feinere Steinmetzarbeiten nicht fest genug ist, den Charakter als Putzbauten bedinge, während Werksteingliederung wegen der Schwierigkeit, bessere Steinarten in der Nähe zu gewinnen, nur spärlich Verwendung gefunden habe. Wenn auch die Gründung der ältesten Kirchen Reval's in die Zeit der dänischen Herrschaft (bis 1346) falle, so sei in künstlerischer Hinsicht durchaus der Einfluss Westfalen's bemerkbar, von wo auch vornehmlich die Besiedelung des Stadtgebietes erfolgt sei; dazu seien dann im Laufe der Zeit Einflüsse aus dem preussischen Ordenslande und aus den Hansestädten getreten. Die Formen sind einfach; bei den Hauptbauten wird an der dreischiffigen Basilika festgehalten, jedoch unter consequenter Aufgabe des Querschiffs. Die Langhauspfeiler sind stets quadratisch gestaltet; wo Rippengewölbe zur Anwendung kommen, ist den Rippen ein sehr einfaches Profil gegeben; ebenso einfach wird das Gurtbogenprofil behandelt. Beim Fehlen jeglicher Verticalgliederung wirkt die Oberwand mit den kleinen Fenstern gewöhnlich schwer; die Seitenschiffe dagegen, die gewöhnlich zwei Drittel des Mittelschiffes zur Breite haben, sind durch hohe Fenster vortrefflich erleuchtet. Bemerkenswerth sind die grossartigen Thurmbauten, die im XVII. und XVIII. Jahrhundert unter dem Einfluss der Rig'schen Petrikirche ihre Zeltbedachung einbüssten und die Formen des Zeitgeschmacks erhielten. Der Schmuck des Innern, der sich noch zum grossen Theil erhalten hat, wurde zumeist aus Lübeck, dann auch aus Hamburg und Brügge bezogen. Sarkophage und Epitaphe schmückten die Wände, besonders aber reich geschnitzte und bemalte Wappen; eine hoch entwickelte einheimische Holzbildnerei und Kunsttischlerei zierte die Kanzeln und Altäre aus.

Der Dom wird seinen, an ostländischen Kirchen verhältnissmässig selten vorkommenden achteckigen Chor wohl erst nach dem grossen Brande von 1433 erhalten haben. Unter den Grabmälern ist das des Pontus de la Gardie und seiner Gemahlin von 1589 (Taf. 31) besonders bemerkenswerth, mit einem Wandepitaph von 1595. Im Dom ruhen ferner der Admiral Greigh († 1788) und der Weltumsegler Krusenstern († 1846). Die Wände sind

wie kaum in einer anderen Kirche mit reich bemalten Wappen vollgehängt, die am Anfang des XVII. Jahrhunderts in Mode kamen, anfangs in bescheidener Form und Grösse auftraten, dann aber immer reicher und grossartiger ausgeführt wurden. Vergebens war die Mahnung des Kirchenvorstehers J. Dunter gewesen, der bereits 1603 geäussert hatte: „Man soll keinen edelleuten vergunstigen ihre wapen in der Kirche aufzuhangen, es sey denn das sie der Kirchen davor gerecht werden, denn wess ist der Kirchen mit ihren Wapen gedienet, wann die Kirche nichts davor haben soll, es ist ein schlechter Zirart und ihnen eine grosse hoffardt;“ sowie der Oberpastor Mickwitz, der ein Jahrhundert später die Wappen „Götzenbilder der eignen Ehre“ genannt hatte.

Die Nikolaikirche zeigt in der Ornamentik des Nordportals am Thurme noch Anklänge an die Kunst der spätromanischen Periode. Der Thurm selbst war, nachdem 1423 die Arbeit an ihm eingestellt worden war, zu Anfang des XVI. Jahrhunderts vollendet worden; dann aber veranlasste eine erhebliche Senkung die Einholung eines interessanten, hier mitgetheilten Gutachtens, das der Erbauer des Rigaer Petrikirchenthurms, Rupert Bindenschu 1680 abgab, worauf der Thurm bis 1695 in den beiden Obergeschossen so neu aufgeführt wurde, wie er noch heute steht. — In der grossen, 1492 geweihten Marienkapelle hat der mächtige Schnitzaltar von 6,32 m Länge und 3,485 m Höhe Aufstellung gefunden, der einst den Hochaltar der Kirche zierte (Abb. Taf. 40); er war 1482 aus Lübeck geliefert worden und hatte gegen 1250 Mark gekostet. In derselben Kapelle, die ein wirkliches Museum bildet, befindet sich auch der Antoniusaltar (Taf. 41, 42) mit niederländischen Gemälden um 1500 in der Art G. David's, der $7\frac{1}{2}$ m breite Rest eines mit dem Lübecker im Wesentlichen übereinstimmenden Todtentanzes (Taf. 43 a, b). Diese und andere Werke sind eingehend beschrieben und abgebildet in W. Naumann's Publication, Die Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Liv- und Estland, Lübeck 1892, Fol. Eine kurze Notiz über Alterthümer in Reval brachte auch Ref. im Repertorium XIX, 491. Von dem Reichthum des Innern, der sich an Pracht nur mit der Danziger Marienkirche vergleichen lässt, giebt die Abb. 44 eine gute Vorstellung. Die Kanzel stammt von 1624; leider ist sie theilweise in Oelfarbe mit schlechter Marmorimitation überstrichen worden. Von der verschnörkelten Schnitzkunst dieser Zeit bietet das Epitaph des Bugislaus von Rosen von 1651 ein vollgültiges Beispiel; ebenso die Verkleidung des Rosen'schen Erbbegräbnisses von 1655. Als bemerkenswerth ist noch mannigfaltiges, zum Theil freilich mit Oelfarbe überstrichenes Gestühl von 1556, ein siebenarmiger Leuchter von 1519, Wandleuchter aus dem XVI. Jahrhundert zu erwähnen; von dem reichen Silberschatz, der zum Theil in Kriegszeiten eingeschmolzen wurde, haben sich noch mehrere Kelche erhalten (einer von 1435); das schönste Stück, eine vergoldete Monstranz (Taf. 55) von 1474, 112 cm hoch, wurde 1711 dem Fürsten Menschikof geschenkt und befindet sich jetzt in der Petersburger Ermitage.

Die Olaikirche, obwohl ohne architektonische Detailgliederung, zeichnet

sich durch die malerische Gruppirung der Massen und das Ebenmass der Verhältnisse aus; der Chor, aus fünf Seiten eines Zwölfecks gebildet und durch vier schlanke achteckige Pfeiler gegliedert, übt eine grossartige Wirkung aus und erinnert an die Pracht des Remters der Hochmeisterwohnung im Ordensschlosse der Marienburg. Im Innern das Kenotaph des Hans Paulsen (Taf. 61) von 1514, mit acht Passionsszenen in Relief. — In der Heiligen-Geist-Kirche ist der schöne und wohlerhaltene Lübecker Schnitzaltar des Berent Notken von 1483 (Taf. 64), mit der Ausgiessung des h. Geistes (nicht dem Tod der Maria) zu erwähnen. — Mit grosser Sorgfalt ist der Grundriss (Fig. 71) des geräumigen Dominicanerklosters zu St. Katharina festgestellt worden, einer Gründung des XIII. Jahrhunderts, die 1532 von den daraus ausgewiesenen Mönchen aus Rache in Brand gesteckt wurde, und seitdem theils in Trümmern liegt, theils ausgebaut, theils abgebrochen und durch Neubauten ersetzt worden ist. Das würdige Altarbild der Klosterkirche, 1492 „über Lübeck aus Westen“, wahrscheinlich aus Brügge, eingeführt (somit nicht aus dem Brigittenkloster stammend), wird im Schwarzhäupterhause aufbewahrt (abgeb. bei Neumann, Werke mittelalt. Plastik u. s. w.). — Das Brigittenkloster ausserhalb der Stadt, um 1405—36 in feinem gothischem Stil erbaut, ist seit der Belagerung durch die Russen im Jahre 1577 Ruine (Taf. 86). Der Kirche fehlte der Chor; da das Kloster beide Geschlechter beherbergte, war für die Nonnen eine besondere Empore errichtet.

Die Grabsteine der Reval'schen Kirchen, fast alle aus Fliesstein gefertigt, sind wohl ausnahmslos einheimischer Arbeit. Nach den Kirchen geordnet werden sie vorgeführt; einer der interessantesten ist der des Arztes Joh. Ballivi von 1520 in Renaissanceformen, die an P. Flötner erinnern (Abb. 90), in der Nikolaikirche. — Eine Menge Grabsteine aus dem XIV. und XV. Jahrhundert rettete der Bürgermeister Baron Girard de Soucanton († 1884), indem er sie aus den Ruinen der Dominicaner-Klosterkirche erwarb und mit nicht geringem Kostenaufwande zu den Seiten eines Parkweges (der sog. Via Appia) seiner bei Reval gelegenen Besitzung Rocca al mare aufrichten liess. Ein nachahmenswerthes Beispiel!

W. v. Seidlitz.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Der Jacobsaltar im Dom zu Pistoja. Die Geschichte dieses hervorragenden Denkmals der mittelalterlichen Goldschmiedekunst Toscana's wird zum erstenmale, soweit dies auf Grundlage der vorhandenen urkundlichen Zeugnisse möglich ist, klar dargelegt in einer kleinen Schrift des Domherrn Gaetano Beani (L'Altare di S. Jacopo Apostolo nella Cattedrale di Pistoja. Pistoja 1899, 8⁰, 44 S. mit einer schematischen Uebersichtstafel), — der durch vollständigere Mittheilung des aus den Archiven der Domopera und der Commune geschöpften documentarischen Materials erweiterten Neuauflage des betreffenden Capitels eines früheren, schon vor 15 Jahren erschienenen Buches desselben Verfassers über den Dom von Pistoja. — Im Jahre 1287 wurden für den Altaraufsatz (Ancona, Dossale) die Statuen der Madonna und der zwölf Apostel von den Operaj des Domes bestellt und — wahrscheinlich — von demselben Goldschmied Pacino da Siena ausgeführt, der in ihrem Auftrag 1265 schon einen grossen mit Edelsteinen reichverzierten Kelch und einen silbernen Evangelieneinband mit Email- und Juwelenschmuck für den Dom geliefert hatte. Die genannten Statuetten haben sich an dem gegenwärtigen Dossale in der zu Seiten der Jacobusstatue angeordneten Doppelreihe gothischer Nischen erhalten. Sie waren Veranlassung des Kirchenraubes, den sechs Jahre darauf Vanni di Fuccio de Lazzari, von Dante dafür ewig gebrandmarkt, ausführte, und mussten, nachdem sie wiedererlangt waren, 1294 einer gründlichen Restauration unterzogen werden. — 1316 wurde darauf, laut der am Werke befindlichen wortreichen Inschrift seines Schöpfers, von Andrea di Jacopo d'Ognabene von Pistoja die vordere Tafel des Altarvorsatzes (Paliotto) mit ihren 15 Reliefs aus der Geschichte Christi und 6 Prophetenfiguren zu ihren Seiten ausgeführt, sodann von 1357—61 durch Pietro di Leonardo die linke Seitentafel mit neun Reliefs aus dem alten Testamente, und 1366—71 durch Leonardo di Ser Giovanni, beide aus Florenz, die rechte (bez. und datirte) mit ebenso viel Darstellungen aus dem Leben des h. Jacobus hinzugefügt. Unterdessen war schon früher, 1349 die Statue des Heiligen für die Mittelnische des Altaraufsatzes dem Meister Gilio zu Pisa in Auftrag gegeben, 1353 dorther feierlich eingeholt und an der Stelle aufgestellt worden, die sie noch heute

einnimmt. Sodann wurden 1386 einem in Pistoja ansässigen deutschen Meister Piero d'Arrigo sowohl die Herstellung dieser Mittelnische selbst als die vier Heiligen (Joh. d. Täufer, S. Atto, S. Eulalia u. S. Maria Jacome), die die beiden Apostelreihen nach auswärts abschliessen, als auch endlich eine Verkündigung in Auftrag gegeben (sie nimmt jetzt das Mittelfeld des Sockels unter der Jacobusstatue ein, war aber ursprünglich für eine andere Stelle bestimmt). Demselben Piero d'Arrigo sollen — allerdings nur nach einer späteren, aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts stammenden Aufzeichnung in dem Merkbuch des Sacristans Sigismondo Conti — auch die schon seit 1381 ausgeführten 9 Prophetenbüsten in dem untersten Schmalstreifen des Dossale, sowie die 3 Statuen Christi, des h. Zeno und eines zweiten unbekannten Heiligen die rechts und links unmittelbar die Nische des h. Jacobus flankiren, endlich auch die hh. Antonius und Stefanus angehören, die jetzt in den beiden äusseren Nischen des oberen Abschlussstreifens des Altars stehen. Diesen letzteren aber mit der Maestà in der Mitte und den beiden Engelchören zu ihren Seiten arbeiteten, nach Entwurf eines Malers Giov. di Bart. Cristiani von 1395 bis 1399 Nofri di Buto aus Florenz und Atto di Piero Braccini aus Pistoja (dem wir gleich wieder begegnen werden). Damit waren die Arbeiten am Altar im Wesentlichen abgeschlossen und es konnte am 22. Juni 1399 dessen solenne Einweihung vorgenommen werden.

Aber gleich darauf (31. December 1399) wurde noch die fehlende Ausschmückung der beiden Seitenflächen des Dossale vergeben. Und zwar wurde dem Leonardo di Mazzeo Ducci und Piero di Giovannino die rechte (gegen die Sacristei gelegene), dem Nicc. di Ser Guglielmo und dem Atto di Piero Braccini, die linke (dem Mittelschiff zu gelegene) Seite überwiesen, mit der uns in ihren Gründen nicht wohl erklärlichen Bedingung jedoch, dass die letzteren beiden die Arbeit sollten durch den Goldschmied Domenico da Jmola, die ersteren aber durch Pippo da Firenze herstellen lassen. In letzterem haben wir niemand sonst als Fil. Brunelleschi zu erkennen, für dessen durch seine Biographen überlieferte Betheiligung an dem in Rede stehenden Werke wir hiermit zuerst urkundliche Beglaubigung gewinnen. Leider stellen sich der Identificirung seiner Arbeiten Schwierigkeiten entgegen. Denn von den ihm zur Herstellung zugewiesenen zwei Prophetenbüsten und den Statuen der Evangelisten Luca und Matheus (rect. Marcus) und der hh. Ambrosius und Augustinus führt eine schon 1401 aufgenommene Inventarbeschreibung des Altars nur die letztere an der dafür vorgesehenen Stelle an, während sie ausdrücklich betont, der übrige Schmuck der Seitenwand gegen die Sacristei fehle annoch. Da nun die heute am Altar vorhandene Statue des h. Augustin ein Werk späterer Zeit ist, und die neuerdings von Aless. Chiappelli verfochtene Annahme der Umstellung der übrigen an Brunelleschi vergebenen Sculpturen auf die entgegengesetzte (der Kirche zugekehrte) Seitenwand des Altars sich nicht durch überzeugende Gründe stützen lässt (siehe dessen Artikel: Due sculture ignote di Filippo Brunelleschi im Juliheft 1899 der

Rivista d'Italia, auf den wir nächstens bei Gelegenheit der Behandlung einiger „Brunelleschiana“ eingehend zurückzukommen beabsichtigen), so scheint vorderhand die Erklärung am plausibelsten, Brunelleschi habe von den ihm übertragenen Stücken blos die Augustinusstatue hergestellt, allein auch sie sei im Laufe der Zeit durch eine andere ersetzt worden. Nur dadurch wird es dann auch verständlich, dass noch im Jahre 1456 Piero d' Antonio von Pisa den Auftrag erhalten konnte, die an der Seitenwand gegen die Sacristei fehlenden Figuren zweier Propheten und die Statue des h. Marcus anzufertigen (die letztere nicht mehr nachweisbar, während die Prophetenbüsten sich am jetzigen Sockel des Altars zu äusserst rechts und links befinden). Nachdem der Altar 1643 nochmals eine gründliche Reparatur erfahren, wurde er 1787 beim Abbruch der Kapelle des Heiligen an seine heutige Stelle umgesetzt, wobei er sich erhebliche Umgestaltungen gefallen lassen musste, wie aus dem Vergleich seines actuellen Zustandes mit der Inventarbeschreibung von 1401 klar hervorgeht. *C. v. F.*

Uomini famosi. In fasc. V, vol. IX der „Napoli nobilissima“ veröffentlicht Giuseppe de Blasiis neun Sonette, aus dem Codex Laurenziano-Rediano 184, c 124 A und dem Codex Magliab. II, IV, 114, c. 260, die, in der Mitte des XIV. Jahrhunderts gedichtet, jene uomini famosi feiern, welche Giotto für König Robert in Neapel in einem Saal des Castelnuovo um 1330 gemalt hat. Der Name des Dichters ist uns nicht erhalten; aber wir hören von ihm: il quale essendo nella sala del re Roberto a Napoli vide dipiuti questi famosi huomini. E lui fè a ciaschuno il suo sonetto chome qui apresso. Also handelt es sich nicht um Unterschriften, sondern um Nachdichtungen vor den vollendeten Fresken. Wenn de Blasiis die nur auf Vasari und Ghiberti sich stützende Tradition, diese Fresken seien von Giotto, bezweifelt und auf die von Vasari ebenfalls fälschlich dem Florentiner Meister zugeschriebenen Incoronata Fresken hinweist, so ist darauf zu erwidern, dass diese „uomini famosi“ nach Vasari ein directer Auftrag König Robert's gewesen sind, was auch der Anonym. Gaddiano bestätigt, also zweifellos in diese Zeit fallen, wo Giotto allein in Frage kommt. Die Sonette geben nun die Möglichkeit, diese späteste Arbeit Giotto's näher zu beschreiben. Es werden neun Helden besungen: Alexander, Salomo, Hector, Aeneas, Achilles, Paris, Hercules, Simeon, Caesar; wie man sieht, biblische und profane Helden, Juden, Griechen und Römer in seltsamer Auswahl. Neben jedem Helden scheint dessen Gattin gestanden zu haben, da mehrfach in den Sonetten die Männer auf diese Frauen hinweisen. Achill sagt: e questa è Polisena la mia sposo; Hector: è costei qui che si fisò mi mira Pantesilea; Simeon: io inamorai d' esta donzella. Wir kämen also auf eine zweite, weibliche Nonade: Roxane, Königin von Saba, Andromeda, Dido, Polyxena, Helena, Deianeira (nicht Omphale), Delila und Kleopatra. Ferner lässt sich aus den Hin-

weisen: questa è Polisena etc. schliessen, dass es sich um ganze Figuren, nicht nur Brustbilder gehandelt hat, die paarweise, ähnlich vielleicht wie die Paduaner Tugenden und Laster, vermuthlich auch Grau in Grau gemalt waren. Jeder dieser Helden rühmt seine Thaten in ebenso starken wie allgemeinen Ausdrücken, die am Schluss bisweilen moralisch enden (Alexander: Lettor, se pigro sei, mio esemplo tolli).

Es ist nun sehr interessant, diesen Cyclus von uomini famosi, deren Auswahl gewiss einem literarischen Zufall zu danken ist, mit ähnlichen Arbeiten derselben Zeit in Oberitalien zu vergleichen. 1339 liess Azzo Visconti in Mailand (nach Gualvanei de la Flamma, Murat. Scr. XII 1011 in seinem Palast das punicum bellum, d. h. Aeneas und Dido malen, ferner im Gefolge einer Gloria die Helden: Hercules, Hector, Aeneas, Attila, Carl der Gr., Cangrande und sich selbst darstellen. In der Sala dei Giganti des palazzo del capitano in Padua malte Guariento um 1370 (nach Notiz. d'op. di disegno ed. Frizz. p. 78) „li XII Cesari a man destra e li lor fatti"; Avanzo malte ebendort die Gefangennahme Jugurtha's und den Triumph des Marius. Ferner (p. 79): il pozuolo da driedo, ove sono li Signori de Padoa, ritratti, al naturale de verde . . . . . .

Wenn wir hier in Mailand und Padua (Verona und Mantua könnten ebenfalls herangezogen werden) die Besteller neben den uomini famosi des Alterthums portraitirt finden, so wäre es seltsam, in Neapel den königlichen Herrn der Gegenwart vermissen zu sollen. Robert I hat sich mehr als einmal portraitiren lassen; er hätte kaum diesen Auftrag an Giotto ertheilt, wenn sein Bild nicht dabei hätte sein sollen. Diese Vermuthung wird noch wahrscheinlicher, wenn wir lesen, dass bei Vasari (Mil. I 391) Giotto sein Selbstportrait auch mit anbrachte.

Im democratischen Toscana hat diese Art des Saalschmuckes bis zu Castagno keine Nachahmung gefunden. Wohl aber hören wir, dass Giottino bei seinem römischen Aufenthalt (1369) in der casa Orsini eine sala d'uomini famosi ausschmückte. An diese hat sich dann im Quattrocento jene stolze Reihe antiker Helden geschlossen, die in den Stanzen vor der Zeit Raffael's von Melozzo, Piero della Francesca u. a. gemalt waren und dann leider den Arbeiten des Urbinaten weichen mussten. Zwei Nachzeichnungen nach solchen Köpfen von einem Schüler Raffael's, die von diesem vor der Zerstörung veranlasst wurden, befinden sich in den Uffizien und sind von Schmarsow im letzten Band der „Kunsthistor. Ges. für photogr. Publicationen" veröffentlicht worden. *P. Schubring.*

Berichtigung.

Auf S. 325 dieses Jahrganges hatte ich gesagt, das Eindrucken von Lichtdrucken in den Text des Werkes über die Renaissanceausstellung bilde eine Neuerung, die der Firma Albert Frisch zu verdanken sei. Veranlasst hatte mich dazu die Bemerkung auf S. 2 des angeführten Werkes: „Der Text wurde hergestellt in der Reichsdruckerei, die Tafeln in der Lichtdruckanstalt von Albert Frisch."

Nun schreibt mir die G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung hierüber: „Zur Richtigstellung erlauben wir uns zu bemerken, dass diese Neuerung schon vielfach in Werken unseres Verlages geübt wurde und daher weder von Herrn Frisch ausging, noch überhaupt von ihm ausgeführt wurde. Lediglich und allein die Verlagshandlung hat sich im Interesse vornehmster Ausstattung entschlossen, diesen äusserst kostspieligen Weg zu betreten. Die Ausführung ist in der Reichsdruckerei geschehen."

Da es sich hierbei um die Anerkennung eines Verdienstes handelt, das dem deutschen Buchgewerbe zur höchsten Ehre gereicht, so stehe ich nicht an, den Sachverhalt hiermit zu allgemeiner Kenntniss zu bringen.

W. v. S.

Tintoretto.

Kritische Studien über des Meisters Werke

von **Henry Thode.**

Keiner unter den grossen Meistern der italienischen Renaissance ist so lange von der kunstgeschichtlichen Forschung unberücksichtigt geblieben, als der Künstler, in dessen gewaltigen Schöpfungen doch alle Bestrebungen der venezianischen Malerschule gipfeln: Tintoretto. Ein seit Vasari's Zeiten mit nur geringen Modificationen sich fortpflanzendes Vorurtheil, welches den unvergleichlich kühnen Schöpfer überwältigend eindrucksvoller Werke zu einer Erscheinung der beginnenden „Verfallszeit“ stempelte und mit unbegreiflicher Kritiklosigkeit seine Bedeutung nur im Decorativen suchte, hat von einer gründlichen Beschäftigung mit seinen Werken abgeschreckt. Nur Wenige sind dem Geheimniss dieser Kunst nahegetreten, und selbst John Ruskin, dem wir die ersten Hinweise auf dasselbe verdanken, verfolgte den von ihm eingeschlagenen Weg nicht, sondern übertrug, immer wieder in das Aeusserliche sich verirrend, die Widersprüche seines geistreichen, aber sehr subjectiv willkürlichen Empfindens auf das Schaffen eines Meisters, der, wenn Einer, seine Kunst zu einem einheitlichen Ausdruck seiner Ideen gemacht hat. Statt jener Anregung Ruskin's folgend nun als die wichtigste Aufgabe eine gewissenhafte historische und analytische Untersuchung über die Werke Robusti's anzustreben, haben sich die zwei englischen Schriftsteller, welche kurze Biographien desselben schrieben: W. Roscoe Osler (in „The great artists“, London 1879) und Frank Preston Stearns (New-York 1894) wiederum daran genügen lassen, bloss die allgemein bekannten Gemälde zu beschreiben und Betrachtungen aesthetischer Art anzustellen, welche wohl manches Gute enthalten, das Verständniss des grossen Problemes, um das es sich hier handelt, aber nicht wesentlich förderten. Ein Fortschritt gegenüber der früheren Biographie aus Hubert Janitschek's Feder (in „Kunst und Künstler“ 1879), welche sich gleichfalls nur auf wenige Hauptwerke beschränkt, machte sich bei ihnen nur in dem Versuche einer gerechteren Würdigung des Meisters geltend.

So blieb denn alle eigentliche Arbeit noch zu leisten. Zahlreiche,

zum Theil höchst bedeutende, bisher von den Besuchern der Kirchen und Galerien kaum oder gar nicht beachtete Gemälde waren im eigentlichen Sinne des Wortes zu entdecken, der Ueberblick über die gesammte, fast übermenschliche Thätigkeit Robusti's war zu gewinnen, die Entwickelung seines Stiles, die bei dem Mangel an Daten freilich nur durch immer erneuten kritischen Vergleich unter bedeutenden Schwierigkeiten erkannt werden konnte, musste dargelegt, die Sonderung seiner Werke von denen des Sohnes und seiner anderen Schüler vorgenommen, bei vielen stark übermalten Bildern eine geistige Reconstruction ihres einstigen originalen Aussehens versucht werden, und endlich galt es, die Ideenwelt, die sich in diesen Werken spiegelte, zu ergründen und enthüllen.

Die Resultate solcher langjährigen Arbeit habe ich in meiner soeben erscheinenden Biographie Tintoretto's (in den Künstlermonographien Velhagen und Klasing's) zusammengefasst und der Oeffentlichkeit übergeben. Dass es sich bei ihr nur um die Studie zu einem grösseren Werk handle, dass nur die wichtigsten Fragen ausgearbeitet werden konnten, vieles Besondere aber, sowohl was die einzelnen Gemälde als auch was kritische Untersuchungen anbetrifft, bei Seite gelassen oder doch stark condensirt wurde, muss auch hier wieder hervorgehoben werden. Die Bewältigung einer so grossen Fülle zumeist unbearbeiteten Stoffes musste auf einmal und in so eng gegebenen Grenzen unmöglich sein. Doch darf ich wohl glauben, das Bild des Meisters und seines Schaffens in den charakteristischen und wesentlichen Umrisslinien gestaltet und überzeugend nachgewiesen zu haben, wie ganz seine Kunst von der immer wieder an ihm getadelten Willkür frei gewesen ist, wie ganz ihre Sprache in Form, Farbe und Licht nur der adäquate Ausdruck der ihm eigenthümlichen erhabenen Ideen war und wie wir in ihm den letzten, höchsten, zusammenfassenden Ausdruck aller künstlerischen Bestrebungen der Renaissance zu erkennen haben. Statt des frivol die Souverainetät seines Könnens missbrauchenden Virtuosen tritt uns einer der tiefsinnigsten Künstler entgegen, welcher, um eine Natur und Geist, Philosophie und Religion harmonisch umschliessende freieste Weltanschauung zu verdeutlichen, auch aller zur höchsten Freiheit und Universalität enwickelten Ausdrucksmittel der Kunst sich mit absoluter Herrscherkraft bedienen musste.

Wohl weiss ich, dass einer solchen neuen Auffassung nicht überall, nicht gleich Verständniss begegnen wird — die Macht dreihundertjähriger Tradition steht ihr entgegen. Bei Manchen aber, am ersten zunächst wohl bei Künstlern, wird sie denn doch ein williges Entgegenkommen finden. Und wer sich mit dem Verfasser wirklich in die Betrachtung jener Wunderwerke versenkt, wird mit ihm das Bekenntniss, das sie von ihrem Meister ablegen, in ergreifenden Augenblicken der Entrückung empfangen.

Den kunsthistorischen Forschern aber soll im Folgenden die Begründung der in der Monographie aufgestellten Behauptungen gegeben werden, indem ein erstes kritisches Verzeichniss der Werke Tintoretto's aufzustellen versucht wird. Dasselbe ist noch mancher Ergänzung bedürftig.

Mancherlei Aufklärungen, hoffentlich auch wichtige neue Lebensthatsachen, werden wir aller Voraussicht nach dem unermüdlichen Spender aus den Archivschätzen der Frari, Pietro Paoletti, und seinem Bundesgenossen Gustav Ludwig dereinst zu verdanken haben.

I.
Chronologisches.

Die älteste Quelle, der wir Nachrichten von Tintoretto entnehmen, sind die zwei an ihn gerichteten Briefe Pietro Aretino's aus den Jahren 1545 (Februar) und 1548 (April). (Pariser Ausgabe der lettere IV, S. 110, Bottari III, 126 und IV, 181, Bottari III, 161). Der erstere bespricht die für Aretino ausgeführten Bilder: „Apollo und Marsyas" und „Mercur und Argo", der andere „die Befreiung des Sklaven durch den heiligen Marcus." Die nächste Nachricht finden wir in Anselmo Guisconi's Dialogo: Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia von 1556 (herausgegeben nach einem Exemplar der ersten Ausgabe in der Bibliothek des Museo Correr von Andrea Battaggia 1861, Tipografia Emiliana). Hier heisst es (S. 13): nè vi voglio lasciare a dietro Jacomo Tintoretto, il quale è tutto spirito e tutto prontezza. Questi ha un suo quadro in consiglio, et ha diverse opere per tutta la città, ma si desidera in lui più diligenza, che del resto è eccellente. — F. Voi dite il vero; anch io ho considerato il suo quadro, non pare finito; per ciò credo che questo nasca dalla sua molta prestezza. — V. Così è." Das Bild im grossen Rathssaal muss die später verbrannte „Krönung Barbarossa's" gewesen sein. — In Francesco Sansovino's „Cose notabili che sono in Venetia" 1561, welche an Guisconi anknüpfen, findet sich nichts Neues. — Es folgen die Nachrichten in Vasari's Vite zweiter Auflage 1568. Hier werden folgende Werke Jacopo's erwähnt: die Krönung Barbarossa's und die Excommunication desselben in der Sala del gran Consiglio, zwei Legenden des h. Rochus (die eine: Rochus im Hospital), und die Heilung des Gichtbrüchigen in S. Rocco, Moses empfängt die Gesetzestafeln, das jüngste Gericht, der Tempelgang Mariens und die Bekehrung Saul's (an den Orgelflügeln) in der Madonna dell' Orto, die Kreuzabnahme in der Carità, Moses in der Wüste in der Sacristei von S. Sebastiano; in S. Giobbe am Altar der Pietà: die drei Marien und die Heiligen Franz, Sebastian und Johannes der Täufer; in den Servi an den Orgelflügeln: die Heiligen Augustin und Filippo, sowie Kain's Brudermord; in S. Felice an der Decke der Tribuna: die vier Evangelisten, in einer Lunette: die Verkündigung, in einer anderen: das Gebet in Gethsemane, an der Eingangswand: das Abendmahl; in S. Francesco della Vigna: die Kreuzabnahme; die vier Legenden des h. Marcus in der Scuola di San Marco, und ebendaselbst das Altarbild eines h. Marcus. In der Scuola di S. Rocco: die Kreuzigung und die Deckenbilder im gleichen Raume. — Alle diese Werke sind also vor 1568, resp. 1566 Mai (Vasari in Venedig) entstanden.

In der Venetia descritta des Sansovino 1581 werden dann eine

30*

grössere Anzahl anderer Werke verzeichnet, ohne dass uns aber im Einzelnen bemerkenswerthe Daten gegeben würden.

Im Jahre 1587 veröffentlichte Girolamo Bardi Fiorentino, welcher an der Auswahl und Bestimmung der Darstellungen als Berather neben Jacopo Contarini und Jacopo Marcello selbst thätig gewesen war, seine „Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono nelle sale dello Scrutinio et del gran Consiglio del Palagio Ducale.“ Seine Angaben über die Künstler sind nur mit grosser Vorsicht aufzunehmen; er hat sich offenbar an den ersten Plan der Vertheilung der Aufgaben an die verschiedenen Maler gehalten, welcher dann später nicht festgehalten worden ist. Er nennt als Werke Tintoretto's: die Schlacht bei Zara, den Sieg über die Türken bei Curzolari und das Jüngste Gericht über dem Tribunal, alle drei in der Sala dello Scrutinio; im grossen Rathssaal, Wandbilder: die Ankunft der Gesandten in Pavia, Alessio's Besuch der Kreuzfahrer in Zara, Alessio's Tod und die zweite Einnahme von Constantinopel; Deckenbilder: die Vertheidigung Brescia's, die Seeschlacht auf dem Gardasee, der Sieg Vittorio Soranzo's über den Herzog von Ferrara und Jacopo Marcello's Sieg über die Arragonesen, endlich das grosse Deckengemälde mit der Allegorie Venezia's; ausserdem alle die Dogenbildnisse am Fries in beiden Sälen. Von diesen Bildern werden von Ridolfi und Martinioni nur die Schlacht bei Zara, die Ankunft der Gesandten in Pavia und die Deckenbilder Jacopo zugeschrieben: die Schlacht bei Curzolari ist von Andrea Vicentino, das Jüngste Gericht von Palma giovane, Alessio in Zara von Andrea Vicentino, Alessio's Tod und die Einnahme von Constantinopel von Domenico Tintoretto. Von den Dogenbildnissen am Friese ist nach den beiden Schriftstellern nur ein Theil von Jacopo gemalt worden.

Zu diesen zeitgenössischen Mittheilungen gesellen sich nun weiter einige Daten, die man Documenten (die „Ricevute“ und Zahlungsanweisungen an Tintoretto für die Arbeiten in S. Rocco sind in der Scuola ausgestellt), Bilderaufschriften und sonstigen Notizen entnehmen kann. Ziehen wir dieselben mit in Betracht, so ergiebt sich folgende chronologische Liste:

1518. Jacopo Robusti, Sohn des Färbers Battista Robusti, geboren. — Ridolfi's Angabe 1512 ist als irrig von Galanti (Discorso: il Tintoretto, atti della R. Accademia di Belle Arti, Venedig 1876) erwiesen worden, welcher aus dem Necrologio dei Proveditori alla Sanità die Notiz publizirte: adi majo 1594. El Magnifico messer Jacomo di Robusti ditto el Tentoretto de anni 75 da febre giorni 15, S. Marcilian. — Eine übereinstimmende Angabe hatte schon Giov. Prosdocimo Zabeo in seinem Elogio a Giacomo Robusti, Venezia 1814 aus den Acten der Sacristei von S. Marziliano veröffentlicht: 31 majo 1594. Morto mes. Jacomo Robusti ditto Tentoretto de età de anni 75 e m. 8 ammalato giorni quindese da frieve. S. Marcellian. — Demnach wäre Tintoretto also Ende September oder Anfang November 1518 geboren worden.

1535 circa — 1545. Lernzeit und erste Thätigkeit.

1545. Zwei Gemälde für Pietro Aretino: Apollo und Marsyas und Merkur und Argo. (Lettere, Pariser Ausgabe IV. S. 110. Bottari III, 126.)

1547. Das Abendmahl in S. Marcuola. Nach der Bezeichnung: 1547 die 17 Agosto in tempo de miser Isepo Morandelo et compagni.

1547. Porträt eines venezianischen Nobile im Besitze des Baron von Liphart in Rathshof bei Dorpat. Vergl. W. Neumann: Aus baltischen Galerien in der Zeitschrift für bildende Kunst 1900, S. 271. Mit dieser Jahreszahl bezeichnet.

1547. Portrait des Tommaso Mocenigo. In der Akademie zu Wien.

1548. Die Befreiung des Sklaven durch den h. Marcus, für die Scuola di S. Marco. Jetzt in der Akademie zu Venedig. (Pietro Aretino's Brief. Bottari III, 161.)

1548. Männliches Porträt bei Mr. Holford in London. Mit der Jahreszahl bezeichnet.

1551. Porträt des Pietro Aretino. Erwähnt in einem Briefe des Francesco Marcolino an diesen vom 15. September 1551. (Bottari I, 523).

1553. Männliches Bildniss. In der k. k. Galerie zu Wien, Nr. 250.

Zwischen 1545 und 1553. Porträt des Dogen Francesco Donato, das er gemalt hat und das vermuthlich während der Regierungszeit Donato's entstanden sein wird.

Vor 1556. Die Krönung Barbarossa's in der Sala del gran Consiglio, 1577 verbrannt. Nach Guisconi.

1555. Männliches Bildniss in der Galerie zu Dublin.

1557. Porträt des Tommaso Contarini im Dogenpalast.

1558? 1559? Verheirathet er sich mit Faustina Vescovi.

1559. Ein Bild für S. Rocco „dove si mette li arzenti presso il Christo". Die Heilung des Gichtbrüchigen. In einer anderen Notiz wird das Bild il quadro di arzentari genannt. (Nach Zahlungsanweisungen vom 2. April und 15. October in der Scuola di S. Rocco ausgestellt.) S. auch Nicoletti: Illustrazione della Chiesa und Scuola di S. Rocco 1885, S. 60.

1560. Seine Tochter Marietta geboren.

1560. Bildniss des Dogen Girolamo Priuli. Er erhält dafür am 23. Dezember 25 Ducaten (Lorenzi: Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale S. 307). Ein Bildniss des Priuli befindet sich in der k. k. Galerie zu Wien.

1560. Porträt des Ottaviano Grimani. Wien, Akademie. Mit Jahreszahl bezeichnet.

1560? Um 1560 nach Ridolfi angeblich die Deckenmalereien im Sitzungssaale der Scuola di S. Rocco. Nach Vasari wären dieselben nach der Kreuzigung 1565 entstanden. Nach einem Zahlungsausweis hat in der That Jacopo die Bilder der Schule geschenkt (Nicoletti S. 59).

1561. Die Hochzeit von Kana. In S. Maria della Salute.

1561. Thätigkeit in der Libreria von S. Marco, mit Paolo Veronese, Schiavone, Zelotti u. A.

1562. 21. Juni erhält der Guardian grando der Scuola di S. Marco

die Erlaubniss, auf seine Kosten für den grossen Saal drei Gemälde mit den Wundern des h. Marcus (auch die sieben Tugenden und die sieben Laster, sowie den triumphirenden h. Marcus) ausführen zu lassen. Es sind die drei Legenden (Palazzo reale und Brera), die Tintoretto gemalt hat, und zwar demnach wohl 1562 und in den folgenden Jahren. (Galanti S. 85.)

1562. Sein Sohn Domenico geboren.

1563. Jacopo sendet an den Cardinal Ercole Gonzaga am 9. Mai eine von diesem 1561 bestellte kleine „Türkenschlacht" und schreibt dazu: desidereri bene che Vostra Illustrissima Signoria m' adoperasse in cosa che fosse de mia maggiore professione che di fare queste figure piccole. Però accetterà il buon animo; et se son stato in servirla, ne fu cagione la difficultà dell' opera, la quale ricerca lunghezza di tempo. (A. Luzio in Archivio storico dell' arte III. S. 207).

1562. Am 7. Januar wird beschlossen, die drei fehlenden Wandgemälde im grossen Rathssaale ausführen zu lassen (Lorenzi, Monumenti S. 309 f.) Eines derselben: „Die Excommunication Barbarossa's", 1577 verbrannt, ward von Tintoretto gemalt, 1562, denn am 23. October wurde den Malern eine Zahlung gemacht. (Lorenzi S. 312.)

1562? 1563? Das Deckenbild: „Girolamo Priuli erhält das Schwert von der Gerechtigkeit", in dem Salotto d'ingresso. Dieser Raum wird wohl 1562 und 1563 fertig gestellt. (Lorenzi S. 311, 314.)

1563. Ist Jacopo mit Tizian und Anderen Schiedsrichter über die Mosaiken der Zuccati in S. Marco. (Zanetti, Pitt. Ven. S. 725. Protokoll bei Harzen: Schiavona im deutschen Kunstblatt 1853.)

1563. Ist er Schiedsrichter mit Paolo Veronese und Sansovino über die Concurrenzarbeiten in Mosaik von Francesco Zuccato, Giannantonio Bianchini, Bartolommeo Bozza und Domenico Bianchini, (Stringa: Aggiunte al Sansovino. Venezia 1604, S. 69 und Saccardo: les Mosaiques de Saint Marc. 1896. S. 89, 90.)

1565. Altargemälde in San Cassiano: „Der auferstehende Christus mit dem Heiligen Cassian und Cäcilia". Das Bild trug früher eine Bezeichnung. (Moschini: Guida di Venezia II, 129).

1565. Die Kreuzigung in der Scuola di S. Rocco. Bezahlt mit 250 Dukaten am 9. Mai 1566. Bezeichnet.

1565. Männliches Bildniss in der Galerie zu Darmstadt, mit der Jahreszahl bezeichnet (gen. Tizian).

1566. „Die Madonna und die drei Tesorieri aus dem Magistrato dei Camerlenghi. Jetzt in der Akademie zu Venedig N. 210. Bezeichnet mit der Jahreszahl.

1566? Wohl bald nach 1565. Christus vor Pilatus und Kreuztragung im Sitzungssaal der Scuola di S. Rocco. (Bezahlung von 134 Dukaten. Nicoletti. S. 59.)

1566. Ist Jacopo Sindico in der Scuola di S. Rocco. (Zabeo S. 52.)

1567. Drei Bilder für die Kirche und Scuola di S. Rocco. Im

Chor: Rochus im Hospital und seine Gefangennahme. Das dritte war ein Tympanon über dem Portal der Scuola, das später beim Neubau des Portals entfernt wurde. (Zabeo S. 52. Nicoletti, Illustrazione di S. Rocco. S. 59.)

1567. Bildnis des Ottavio da Strada. Bei Mr. Salting in London.

1567. Beginn der Malereien an der Decke des oberen Saales in der Scuola di S. Rocco (nach Zabeo.)

1568. Fertigt er die Kartons für zwei Mosaiken (l. Querschiff) in S. Marco: das Abendmahl (ausgeführt von Domenico Bianchini) und die Hochzeit in Kana (ausgeführt von Bartolommeo Bozza.) (Saccardo: les mosaiques S. 64, 293.)

1568. Die Kreuzigung und Christi Höllenfahrt in San Cassiano. (Moschini: Guida di Venezia II, 130.)

In die Zeit bis 1568 fallen nun, da sie von Vasari erwähnt werden, folgende Bilder:

Die beiden grossen Wandgemälde: das goldene Kalb und das Jüngste Gericht in der Madonna dell' Orto.

Der Tempelgang Maria's, ebendaselbst.

Die Bekehrung Saul's, ebendaselbst. Hier begeht Vasari wohl einen Irrthum. In der Madonna dell' Orto befand sich kein solches Bild, wohl aber in S. Maria Zobenigo an den Orgelflügeln.

Die Kreuzabnahme in der Carità.

Die Orgelflügel in den Servi: Heilige Augustin und Filippo, sowie Kain's Brudermord (verschollen.)

Die vier Evangelisten in S. Felice. Wird von späteren Schriftstellern nicht mehr erwähnt.

Die Verkündigung, ebendaselbst.

Das Gebet in Gethsemane, ebendaselbst.

Das Abendmahl, ebendaselbst.

Alle diese Bilder sind heute nicht mehr in S. Felice.

Die Kreuzabnahme in S. Francesco della Vigna.

Moses und die eherne Schlange in der Sacristei von S. Sebastiano.

Das von Vasari genannte Bild in S. Giobbe hat sich dort nie befunden. Hier liegt offenbar ein Irrthum Vasari's vor.

1567—1577. Deckenmalereien in dem oberen Saale der Scuola di S. Rocco.

1567—1570. Bildniss des Dogen Pietro Loredano, dessen Regierungszeit in diese Jahre fällt.

1570. Mosaik des Arminio Zuccato: das Paradies in S. Pietro di Castello, angeblich nach Zeichnung von Jacopo.

1570. Portrait des Lorenzo Amulio im Dogenpalast.

1570—1577. Portrait des Dogen Alvise Mocenigo. In der Akademie zu Venedig.

1571. Die Gewaltthat Tarquin's (Madrid) an Philipp II gesandt. (Carducho dialogos p. 349.)

1571. 8. November. Beschluss der Signoria, ein grosses Gemälde der Schlacht von Lepanto für die Sala dello Scrutinio malen zu lassen. (Lorenzi: Monumenti S. 372.)

1571. Wohl damals die Portraits des Sebastian Veniero, Sieger von Lepanto, als Feldherrn gemalt.

1573. Portrait des Andrea Dolfino im Dogenpalast.

1573. 9. März wird die ,,Schlacht bei Lepanto" als fertig erwähnt, und wurde beschlossen, die Mauer, auf welche das Gemälde gehängt werden soll, mit Holz zu verkleiden. (Lorenzi S. 375.)

1574. 27. September. Tintoretto hat zwei Schreiben an die Signoria gesandt, in welchen er erwähnt, dass er ,,die Schlacht von Lepanto" der Signoria zum Geschenk gemacht hat, seine Dienste fernerhin ohne ein Honorar, (sondern nur die Kosten von Leinwand und Farben) zu verlangen, anbietet und die nächst frei werdende Sensaria im Fondaco dei Tedeschi erbittet. Es wird beschlossen, ihm die Anwartschaft auf eine solche zu gewähren. (Lorenzi S. 391.) Das Gemälde ist 1577 verbrannt.

1574. Ende Juli. Portrait des Königs Henri III. Der König traf am 17. Juli ein und blieb 11 Tage. (Lorenzi: Mon. S. 396.)

1574. 6. Februar. Contract mit Jeronimo da Mula, welcher bei Jacopo zwei Bilder (jedes mit 20 Figuren) für das grosse Zimmer in seinem Palazzo bestellt: Moses empfängt die Gesetzestafeln und die Auferstehung Lazari. Ausserdem 7 retrati für den Platz über den Thüren. Die Bilder sollen bis zum 15. April fertig sein; der Preis ist 70 Ducaten. (Galanti S. 78. L'Arte II, 500.)

1574? Jedenfalls in den auf 1574 folgenden Jahren malte Tintoretto die Deckenbilder in dem Saale delle quattro porte im Dogenpalast, nach dem Programm von Francesco Sansovino. 1574 hatte ein Brand den Raum verheert. (Sansovino, Venezia S. 323.)

1576. Kartons für einzelne der Mosaikdarstellungen aus der Geschichte der Susanna in S. Marco, die von Lorenzo Ceccato ausgeführt wurden. Weitere Zahlungen für diese Arbeit 1587. 1588. (Saccardo: les mosaïques S. 71. 295.)

1576. „Die drei Avogadori vor dem auferstehenden Christus" im Dogenpalast. Mit der Jahreszahl bezeichnetes Bild.

1576. Bildniss des Marco Grimani in der Akademie. Mit der Jahreszahl bezeichnet.

Zwischen 1568 und 1576: Das Jüngste Gericht in der Sala dello Scrutinio im Dogenpalast, das 1577 verbrannte.

1577. Die Versuchung des h. Antonius in S. Trovaso. Wohl in diesem Jahre entstanden, da Antonio Milledonne in diesem Jahre den betreffenden Altar und seine Grabstätte vor demselben stiftete. (Nach der in der Kapelle befindlichen Inschrift.)

1577. Zeichnung für das Mosaik des Paradieses über der Vorhalle von S. Marco, das von Bartolommeo Bozza ausgeführt wurde. Weitere Zeichnungen dafür liefert Jacopo 1588 und 1589. (Saccardo: les mosaïques S. 65. 296.)

1577. Zeichnung für einen Engel, der von Giannantonio Marini in Mosaik unterhalb der Hochzeit von Kana ausgeführt wird, in S. Marco. (Saccardo S. 68. 296.)

1577. Die Portraits der drei Procuratoren Soranzo, Barbaro und Dolfin werden ihm in Auftrag gegeben. (Saccardo S. 296.)

1577. 27. November reicht Jacopo eine Bittschrift an die Confraternità der Scuola di San Rocco ein. Er verspricht, auf seine Kosten die Deckengemälde im oberen Saale zu vollenden, zehn Wandgemälde und das Altarbild zu malen, sowie die Bilder, die für die Kirche gewünscht werden sollten, auch verpflichtet er sich, jährlich zum Rochusfeste drei grosse Bilder fertig zu liefern, falls ihm für seine Lebensdauer eine jährliche Provision von 100 Ducaten gewährt würde. Am 2. December wird ihm dieselbe zugesichert. (Zabeo. — Giambat. Soravia: le chiese di Venezia III, 105. — Nicoletti: Ill. di S. Rocco S. 60.) Am 3. December erhält er die ersten 100 Ducaten.

1577 und folgende Zeit: Vollendung der Decke im oberen Saale der Scuola, die Ausführung der Gemälde: der h. Rochus und die Thiere, der Tod des h. Rochus, die Verkündigung und Rochus vor dem Papste in der Kirche S. Rocco.

1577. 1578. Das Portrait des Dogen Sebastiano Venier.

1578. Entstehen die vier mythologischen Darstellungen für den Salotto dorato im Dogenpalast: Ariadne und Bacchus, die drei Grazien, Schmiede Vulcan's, Athena vertreibt Mars. Am 26. Juli geben Paolo Veronese und Giacomo Palma ihr Gutachten ab, und am 10. November wird bestimmt, dass Tintoretto für jedes 50 Ducaten erhalte. (Lorenzi: Momumenti S. 449.)

1578? 1579? Tintoretto malt für Guglielmo Gonzaga, Herzog von Mantua, Bilder. Sie werden ohne nähere Angabe in einem Briefe des Conte Sangiorgio an Mons. Paolo Moro (in Venedig), welcher weitere Gemälde bestellt, am 1. October 1579 genannt. (Al. Luzio: fasti Gonzagheschi dipinti dal Tintoretto, im Archivio storico dell' arte III, 397.) Nach Luzio's glaubwürdiger Vermuthung, die sich auf Ridolfi's Zeugniss stützen kann, stellten sie folgende historische Scenen dar: Kaiser Sigismund macht Giovanni Francesco Gonzaga zum Marchese; Lodovico Gonzaga erzwingt den Uebergang über die Etsch gegen die Venezianer; Federico Gonzaga vertreibt die Schweizer von Legnano; der Sieg bei Taro. — Guglielmo hatte diese Darstellungen bei einem Besuche in Venedig persönlich bestellt.

1579. October und November. Verhandlungen von Mantua aus über vier weitere, die Gonzaga's verherrlichenden Gemälde. (Gaye, Carteggio III, 428. 433. D'Arco: delle arti e degli artifici di Mantova II, 141. Luzio: ebenda.)

1580. ' Mai sind die Gemälde fertig. Sie stellten Thaten des Federigo und Francesco Gonzaga dar: die Belagerung von Parma (1521), die

Einnahme von Mailand (1521), die Vertheidigung Pavia's gegen die Franzosen (1522) und einen Sieg Francesco's. (Luzio: ebenda.)

1580. September ging Tintoretto selbst mit seiner Familie nach Mantua, wo er die Gemälde aufhing, Portraits des Guglielmo und anderer Gonzaga's anfertigte und von dem Herzog bei der Anlage von Bauten zu Rathe gezogen wurde. (Luzio ebenda, Ridolfi II, 26.)

1580. Portraits des Vincenzo Morosini im Dogenpalast. Mit der Jahreszahl bezeichnet.

1580. Die h. Giustina mit den Tesorieri in der Akademie zu Venedig. Datirt.

Vor 1581, weil von Sansovino in seiner Venezia erwähnt, sind folgende Bilder entstanden (es können darunter natürlich auch frühe Werke des Meisters sein, da Vasari 1568 ja nur einige wenige Werke angeführt hat):

Madonna mit Heiligen in San Benedetto.

Geburt Christi in San Benedetto.

Himmelfahrt der Maria in den Crociferi. 1657 in die Gesuati überführt.

Beschneidung Christi in den Crociferi. 1657 in die Gesuati überführt.

Disputation der h. Katharina in S. Daniello.

H. Rochus mit Heiligen in S. Felice.

H. Demetrius mit Stifter in S. Felice (noch dort vorhanden).

H. Katharina vor dem Rad knieend. In S. Geminiano.

Christus am Kreuz in den Gesuati (noch dort vorhanden).

Taufe Christi. In der Taufkapelle von S. Giacomo dall'Orio (noch dort vorhanden).

Dreieinigkeit mit Heiligen in S. Girolamo.

Ausschiffung der h. Ursula in den Incurabili (noch dort vorhanden).

H. Michael in S. Leone.

Bekehrung der Magdalena. In S. Maria Maddalena.

Tod der Magdalena. Ebendaselbst.

Abendmahl. In S. Margherita.

Anbetung. In S. Margherita.

Fusswaschung. In S. Margherita.

Orgelflügel mit vier Evangelisten (noch vorhanden) und Bekehrung Saul's in S. Maria Zobenigo.

H. Marziale mit Heiligen in S. Marziliano (noch dort vorhanden).

Bild (Fusswaschung?) in S. Moisé (noch dort vorhanden).

Kreuzigung in S. Severo.

Himmelfahrt der Maria in S. Stefano (S. Stin).

Geburt Johannis des Täufers in S. Zaccaria. (Noch dort.)

Deckenbilder in der Scuola di San Fantino.

Lunette in den Procurazien.

Portraits der Dogen, die zuvor Procuratoren waren. In den Procurazien.

In der Scuola di S. Rocco erwähnt Sansovino nur die Gemälde im Sitzungszimmer: die Decke, die Kreuzigung, Ecce homo, Christus vor Pilatus und das Gebet in Gethsemane. Bezüglich des letzteren begeht Sansovino einen Irrthum: er meint die Kreuztragung. Da keines der grossen Wandgemälde im oberen und unteren Saale von Sansovino genannt wird und er dieselben schwerlich verschwiegen haben würde, so flüchtig auch er sonst bei der Erwähnung von Kunstwerken ist, so dürfte also 1581 noch keines derselben in der Scuola di S. Rocco aufgehängt gewesen sein. — Auch von den Gemälden in den 1578 und 1579 wieder hergestellten Sale del Gran Consiglio und dello Scrutinio wird noch keines erwähnt.

1580—1594 (?) führt Jacopo die Wandbilder in dem oberen und unteren Saale der Scuola di S. Rocco aus. Fast aus allen Jahren bis 1593 sind Zahlungsanweisungen in den Acten der Brüderschaft enthalten. Zumeist sind es die Zahlungen der jährlichen Provision von 100 Ducaten, daneben aber auch solche für die besonders kostbare Farbe des Ultramarinblau. Wann die letzten Gemälde vollendet wurden, ist vorläufig nicht zu sagen.

Zwischen 1580 und 1585 dürften die Deckenbilder der Sala del Gran Consiglio entstanden sein, deren grösstes die Apotheose Venedig's mit dem Dogen Niccolò da Ponte, der von 1578—1585 regierte, zeigt. Die anderen historischen Gemälde in dem Saale und in der Sala dello Scrutinio, welche Bardi 1587 erwähnt, die damals aber vermuthlich nur geplant, nicht ausgeführt waren — woraus sich Bardi's falsche Angaben erklären würden — sind nicht von Tintoretto.

Zwischen 1578 und 1585 entstand das Portrait des Dogen Niccolò da Ponte (in mehreren Exemplaren erhalten).

Zwischen 1578 und 1585 vermuthlich auch die grossen Repräsentationsbilder in der Sala del Collegio des Dogenpalastes, soweit hier überhaupt Tintoretto's Hand oder Geist zu finden ist: Andrea Griti vor der Madonna, Francesco Donato bei der Verlobung der h. Katharina, Alvise Mocenigo vor der Vision Christi und Niccolò da Ponte's Verherrlichung. Man darf wohl annehmen, dass letzterer diese Gemälde hat ausführen lassen.

1580. Portrait des Vincenzo Morosini im Dogenpalast. Mit der Jahreszahl bezeichnet.

1585. Portrait in der Galerie zu Cassel. N. 497. Ist es Tintoretto?

1585. Die Portraits der japanischen Gesandten, welche damals Venedig besuchten. (Ridolfi. Cicogna, Iscrizioni V, 649).

Zwischen 1585 und 1594. Portrait des Dogen Pasquale Cicogna.

Zwischen 1583 und 1588. Die Erscheinung des Auferstehenden vor Vincenzo Morosini und seiner Familie. In S. Giorgio. Die betreffende Kapelle des h. Andreas wurde 1583 dem Vincenzo überlassen unter der Bedingung, dass er sie innerhalb dreier Jahre ausschmücke. Vincenzo † 1588. (Cicogna: Iscrizioni IV, 268, 350.)

1587, nach. 1587 wurde die Decke im Senatssaale des Dogenpalastes vollendet (Lorenzi S. 504, 505). Man darf wohl annehmen, dass damals etwa auch die Deckenbilder gemalt wurden, deren mittelstes: Venedig als Herrscherin der Meere, wenigstens der Zeichnung nach, von Jacopo entworfen wurde. — Die anderen im Senatssaale ihm zugeschriebenen Gemälde: Pietro Loredano vor dem herabschwebenden Marcus und die Pietà mit dem Dogen Pietro Lando und Marc Antonio Trevisano rühren nicht von ihm her.

1587. In einem Briefe des Gesandten Hieronimo Lippomanno an seinen Bruder heisst es: Tintoretto arbeite an einer Skizze des Jüngsten Gerichtes für Philipp II. Velazquez hat sie später gekauft. Es ist die heute in Madrid befindliche Skizze zum Jüngsten Gericht in der Sala del Gran Consiglio (Paul Lefort: le musée du Prado. Gazette des beaux-arts. III pér. VIII, S. 472 ff.). Diese Nachricht stimmt nicht mit der von Ridolfi (I, S. 330 u. 398; II, 51) überlieferten und heute noch geltenden Tradition, die auf Bardi zurückzuführen ist: Paolo Veronese und Francesco Bassano hätten zuerst den Auftrag auf das „Jüngste Gericht" erhalten (so bei Bardi: Dichiarazione 1587, S. 46), dann nach dem Tode Paolo's (19. April 1588) habe Tintoretto den Auftrag erhalten. Ridolfi weiss sogar zu erzählen, Paolo habe die Trinität und die Engel malen sollen. Im Leben Bassano's sagt er: es sei nicht zu dieser Mitarbeiterschaft gekommen wegen der Verschiedenheit des Stiles der beiden Künstler. Letzteres erscheint sehr glaubwürdig. Dann hätten wir uns am ersten den Vorgang so zu denken: wie Bardi erzählt, wären zunächst Veronese und Francesco Bassano ausersehen worden für die Arbeit, man hätte diesen Gedanken aber bald aufgegeben und schon 1587 Tintoretto mit dem Gemälde beauftragt, der damals die von Lippomanno gesehene Skizze anfertigte.

1587 und folgende Jahre. Das Paradies im Palazzo ducale.

1588. 1. Mai Zahlung für Ultramarinblau für die Altartafel: Apotheose des h. Rochus in der Scuola di S. Rocco.

1588. Zeichnungen für Mosaiken in S. Marco, und zwar wiederum für das schon 1577 begonnene Paradies über der Vorhalle (von Bart. Bozza ausgeführt), für die Figuren des Hiob und Jeremias (im Längsschiff von Giannantonio Marini ausgeführt), für den Hosea (von Lorenzo Ceccato ausgeführt), für die Darstellungen der Verkündigung, Anbetung der Könige, Verklärung, Darstellung im Tempel und Taufe (von Giannantonio Marini), einige Darstellungen aus der Geschichte der Susanna (schon 1587), der h. Johannes Damascenus (links in der Galerie, von Febo Bozza ausgeführt), und für ein „Schweisstuch mit Engeln" (von Giannantonio Marini ausgeführt). (Saccardo: les mosaïques S. 65, 296; 68, 306; 69 295; 68,-71, 295; 82, 305.)

1590. Portrait des Paolo Paruta im Dogenpalast. Mit der Jahreszahl bezeichnet.

1590 stirbt Marietta, Tochter Jacopo's.

1592. Zeichnungen für Mosaiken in S. Marco: Symbolische Figur

der Kirche im rechten Seitenschiff (von Giannantonio Marini ausgeführt) und h. Petrus im Chor (von Arminio Zuccato ausgeführt). (Saccardo: les mosaïques S. 68, 307, 69.)

1592—1594? Wohl die beiden Bilder: Geisselung Christi und Christi Himmelfahrt in der Kirche Redentore. Dieselbe wurde 1592 geweiht.

1593. Das Martyrium des h. Stephanus in S. Giorgio. Der Altar des Stephanus wurde am 1. März 1593 gestiftet. (Cicogna IV, 352.)

1593. 1594. Das Martyrium der h. Cosmas und Damianus in S. Giorgio. Der betreffende Altar wurde in den Jahren 1592 oder 1593 errichtet. (Cicogna IV, 353.)

1593. 1594. Die Krönung der Maria mit den h. Benedictinern in S. Giorgio. Der Altar des h. Benedict wurde am 23. Februar 1593 gefertigt. Die Bezahlung an Tintoretto ist im Jahre 1594 mit 150 Ducaten notirt. (Ebendaselbst.)

1594. Die Mannahlese und das Abendmahl in S. Giorgio.

Hier findet sich bei Cicogna eine falsche alte Angabe aus Olmo's Manuscript: 1564, für 180 Ducaten. Offenbar handelt es sich um einen Irrthum. Es muss 1594 heissen, denn der Chor wird erst in den Jahren 1591 (Bronzen des Girolamo Campagna) und in den folgenden (1594, 1. April die Chorschranken) ausgeschmückt. (Cicogna IV, 265, 344). Damals müssen auch Tintoretto's Gemälde entstanden sein.

1594. Die Zurückweisung des Opfers Joachim's und die Anbetung der h. drei Könige. Von Tintoretto unvollendet hinterlassen. Einst in S. Maria maggiore, jetzt in S. Trovaso (Ridolfi II, 54. C. Piucco: Archivio storico dell' Arte II serie III, 48).

1594. 30. März. Testament Jacopo's (publicirt bei Zabeo, Elogio und von M. de Mas-Latrie in der Gazette des beaux-arts 1865. XIX, S. 96).

1594. 31. Mai stirbt Tintoretto. (Nach Acten von S. Marziliano, (vgl. Zabeo), und in den Frari: Proveditori alla Sanità Necrologio 31, 1593—94, 1825, bei Galanti S. 77).

Fast ein halbes Jahrhundert nach dem Tode des Meisters ward dessen Biographie vom Cavaliere Carlo Ridolfi verfasst, und zwar erschien sie zuerst einzeln 1642, dann 1648 in die Maraviglie dell' arte aufgenommen. Sie darf als eine wenn auch späte, so doch als die wichtigste Quelle für unsere Kenntniss der Werke Tintoretto's betrachtet werden. Eine leidenschaftliche Bewunderung für den grossen Künstler, der allgemein damals von den venezianischen Malern als der höchste Stolz ihrer Schule betrachtet wurde und dessen Ruhm sich in alle Lande, besonders

auch durch Velazquez (1629 in Venedig) nach Spanien verbreitet hatte, bewog Ridolfi, eine möglichst vollständige Aufzählung der Gemälde Jacopo's zu geben. Wir dürfen seinen Angaben vollen Glauben schenken, da er sich an eine ganz sichere Tradition halten und zudem der Mittheilungen des ihm befreundeten Domenico Tintoretto († 1637) sich bedienen konnte. Den vereinzelten Angaben der älteren Schriftsteller stellt er seine höchst umfangreiche Liste der von ihm in Kirchen, öffentlichen Gebäuden und auch privaten Sammlungen aufgesuchten und aller ihm bekannt gewordenen, aus Venedig hinaus gelangten Bilder gegenüber, er bestimmt eine Gruppe von Arbeiten der Jugendzeit und berichtet das freilich nicht Viele, was ihm von charakteristischen Zügen des Wesens und der Arbeitsweise Jacopo's bekannt geworden war. Leider verzeichnet er aber so gut wie keine Daten.

Den überschwänglichen poetischen Schilderungen der Thätigkeit Tintoretto's, die sich in Marco Boschini's Carta del navegar pitoresco (1660 erschienen) verstreut an vielen Stellen finden, können wir nur verschwindend wenige neue positive Angaben entnehmen, und diese beschränken sich, abgesehen von den mitgetheilten, Jacopo verherrlichenden Urtheilen namhafter Künstler, fast ganz auf graphische Reproductionen Tintoretto'scher Gemälde. Aber in seinen Ricche Minere del'a Pittura Veneziana, die zuerst 1664, dann in zweiter Auflage 1674 erschienen, bringt derselbe Verfasser, der es sich in der Carta del navegar zur Aufgabe gemacht hatte, Vasari's bedingte Auffassung der Venezianischen Malerei mit allen Mitteln der Polemik und des Enthusiasmus zu widerlegen und entkräften, eine gewissenhafte, trockene Aufzählung aller in Venedig befindlichen Gemälde, und verzeichnet bei dieser Gelegenheit eine Anzahl von Bildern, welche von Ridolfi nicht genannt worden waren. Es empfiehlt sich, dieselben hier anzuführen:

Portrait Benedict XI. (1303—1304). Im Kloster (Scuola vor dem Capitolo von S. Niccolò) von S. Giovanni e Paolo.

Verkündigung. Im Capitolo di S. Niccolò von S. Giovanni e Paolo.

Mosaiken in S. Marco: Paradies über Vorhalle, die fünf Darstellungen an der Eingangswölbung des Chores, drei Geschichten der Susanna.

Tempelgang der Maria. S. Maria Fava.

Geschichte aus altem Testament. S. Maria Fava.

Himmelfahrt der Maria. Auf Hochaltar von S. Maria Formosa.

Fahne (Gonfalone) mit h. Michael, an den Ecken vier Evangelisten, unten einige Portraits. Beschädigt in der Madonna dell'Orto.

Altargemälde des h. Martin in S. Martino (Isola). „War von Tintoretto, wurde aber von Palma restaurirt.“ Der Arme, der Mantel empfängt, und ein h. Bischof seien von Jacopo.

Mosaik: Allerheilige, ausgeführt von Arminio Zuccati in S. Pietro di Castello.

Christus sitzend mit knieenden Aposteln, und dem heiligen Hiero-

nymus, Franz, Ludwig und Antonius von Padua. In der Chiesetta vecchia bei Redentore.

Gebet in Gethsemane in S. Silvestro.

Abendmahl. In S. Simeone grande.

Marcus in Luft mit drei Stiftern und zwei Secretären. In den Camerlinghi.

Marcus thronend mit Senatoren. „Pensate la fin." Ebendaselbst (jetzt Berlin).

H. Giustina und Camerlinghi. Ebendaselbst (jetzt Akademie).

Die Heiligen Ludwig, Hieronymus und Andreas im Magistrato dei Governatori delle Entrate (jetzt unter Bonifazio's Namen in der Wiener Akademie).

Auferstehender Christus mit drei Giudici im Magistrato dei Pro veditori sopra le ragioni delle Camere (jetzt Akademie).

Madonna und drei Senatoren. Ebendaselbst (jetzt Akademie).

Anbetung der h. drei Könige (Portraits) im Magistrato sopra i Conti (jetzt Akademie).

Zwei Bilder mit je drei Portraits. Magistrato delle Cazude.

Die Heiligen Marcus und Laurentius als Portraits. Im Magistrato del Monte di sussidio.

Zahlreiche, einzeln namhaft gemachte Procuratorenbildnisse in den Procurazien.

Verkündigung. Kleines Bildchen in der Scuola di S. Francesco.

Zwei Wunder des h. Hieronymus. Ebendaselbst.

Volto santo von Engeln angebetet und Madonna über Thür des Hofes der Scuola dei Lucchesi bei den Servi.

Tabernakel, Riva del vino, Ecke der Calle dei cinque: Verkündigung (aussen), Madonna (innen), an den Flügeln: vier Kirchenväter

Reste von Wandmalerei: h. Christoph (schon von Rídolfi erwähnt) und Schlacht, auf der Mauer der Gesuiti, gegenüber Palazzo Zeno.

S. Giosafat und zwei Engel. Im Klostergang von S. Andrea della Certosa.

Portraits von Tintoretto's Frau und Schwiegermutter. Bei Conte Bencio (Carta del navegar 537).

Putten auf Camino, ein Alter vom Tod geknechtet, Wandmalereien an der Casa Lipamana bei S. Fosca.

Beweinung Christi in der Umiltà.

Anbetung der drei Könige in der Chiesa della Desmesse.

Darstellung im Tempel. Ebendaselbst.

Die Ehebrecherin vor Christus. Ebendaselbst.

Zwei der hier neu genannten Bilder sind auch von Martinioni in seinen Anmerkungen zu der von ihm 1663 neu herausgegebenen Venezia des Sansovino verzeichnet: das Abendmahl in S. Simeone grande und die Erscheinung der Madonna vor dem h. Hieronymus in S. Fantino. Im Uebrigen bringt Martinioni keine Ergänzungen zu Ridolfi.

Zu diesen Angaben venezianischer Schriftsteller gesellen sich im XVII. Jahrhundert mancherlei andere, welche nach auswärts gelangte Werke des Meisters betreffen und in Inventaren, Katalogen und Briefen zu finden sind. Dieselben schon hier einzeln anzuführen, würde zwecklos sein. Nur die wesentliche Grundlage für die Untersuchungen über die einzelnen Schöpfungen sowohl, als auch über die Entwicklung der Tintoretto'schen Kunst sollte hier gegeben werden. Dieser Aufgabe näher zu treten, sind wir nun berechtigt, und wenden unsere Betrachtung zunächst den in Venedig noch heute befindlichen Gemälden zu.

(Fortsetzung folgt.)

Berchtesgaden und seine Fürstpropstei des regulirten Augustiner-Chorherren-Reichsstiftes zu Sanct Peter und Johannes dem Täufer.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt** in München.

In der Kirchenprovinz Salzburg standen während des XI. und XII. Jahrhunderts die regulirten Augustiner-Chorherren im höchsten Ansehen; ältere Benedictiner-Stiftungen, wie 1130 Sanct Salvator zu Herren-Chimsee und 1142 Sanct Maria zu Seckau, ebenso neue Stiftungen, wie 1074 Sanct Mariae Geburt zu Rottenbuch an der Amber wurden mit ihnen besetzt. Die Besiedelung dieses Stiftes der Freisinger Diöcese geschah durch Kanoniker von Passau, dessen Oberhirte Altmann, als Salzburg's Suffragan-Bischof, im nahen Sanct Nicola bereits 1067 ein regulirtes Augustiner-Chorherren-Stift gegründet hatte. Von dem sich über ein Jahrhundert durch wissenschaftlichen und kirchlichen Geist auszeichnenden Rottenbuch erfolgte die gleichzeitige Gründung von Sanct Margaretha in Baumburg und von Berchtesgaden, dessen ursprüngliches Gotteshaus wohl schon im Jahre 1087 dem heiligen Bischof Martinus von Tours geweiht, heute noch im späteren Umbaue an der Ostseite des Stifts-Kreuzganges existirt. Die nördlich davon gelegene Stiftskirche wurde erstmals und zwar in der heiligen Linie von West nach Ost im Jahre 1108 erbaut. Wie die Mutterkirche der Salzburger Erzdiöcese romanischen Stiles wurde auch die dem Apostelfürsten Petrus und Sanct Johannes dem Täufer consecrirte Stiftskirche mit einem recht deutschen Bauprogramme ausgeführt. An beiden Orten ist es eine 3schiffige Pfeilerbasilika, vor den Nebenschiffen 2 quadratische Westthürme, im Osten eine gewölbte Concha; in Berchtesgaden entsprach den bescheideneren Verhältnissen das Fehlen eines Querhauses, welches aber die erzbischöfliche Metropolitan-Kirche Sanct Rupertus und Virgilius mit den Benedictiner-Abteikirchen zu Sanct Peter und zu Sanct Maria auf dem Nonnberge, sowie mit der alten Pfarrkirche Sanct Maria-Himmelfahrt in Salzburg gemein hat. Die letztere, erst im Jahre 1583 den Franciscaner-Mönchen als Klosterkirche übergeben, hat ihr 3schiffiges Langhaus als Basilika im gebundenen romanischen Wölbsysteme, es entsprechen 3 Jochen des Mittelschiffes je 6 Joche in beiden Nebenschiffen und da die Formengebung Salzburg's ganz mit der vom wohlerhaltenen

Triumphbogen Berchtesgaden's übereinstimmt, so darf wohl angenommen werden, dass Sanct Peter und Johannes auch ehedem im gebundenen romanischen Systeme basilikale Steindecken besessen habe; von besonderem Interesse bleibt hierbei noch die Angabe der gleichen Lichtweite mit 6 m 60 cm der Mittelschiffe beider Gotteshäuser.

Die romanischen Doppelthürme, welche eine gewölbte Vorhalle nebst dem Hauptportale einschliessen, hatten quadratische Grundflächen von je $7^1/_2$ m Seitenlängen und erhoben sich viereckig in 6 Geschossen durch Gesimsgurten gegliedert auf ansehnliche Höhe. Leider wurde im Jahre 1597 der südwestliche Stiftsthurm durch einen Blitzstrahl getroffen und vom ausbrechenden Brande in den Obergeschossen zerstört, welche nachmals nicht wieder aufgeführt worden sind. Indem man sich auf den nordwestlichen beschränkte wurde er zum Glockenthurme, empfing 4 Uhrzifferblätter und darüber allseitig Klangarcaden, eine birnförmige Holzconstruction, worauf eine viereckige Laterne mit achtseitigem schieferbedecktem Helme folgte. Dieser Berchtesgaden's schöne Landschaft weithin beherrschende Stiftsthurm dauerte bis in die vierziger Jahre des XIX. Jahrhunderts, wo man ihn, wegen angeblicher Baufälligkeit, abtrug; später wurde auch noch der südwestliche Thurmrumpf abgebrochen und nun erfolgte von 1858—1860 der völlige Neubau dieser viel zu niedrigen Doppelthürme, wobei nur die alten Fundament-Mauern beibehalten wurden. Wenn ein bekannter Kunsthistoriker geschrieben hat, die rothen und grauen Marmorstreifen wiesen auf italienischen Einfluss hin, so möge hier festgestellt werden, dass die alten Westthürme nur aus einfarbigem Kälberstein-Marmor ausgeführt waren, was auch vollkommen dem Bauprogramme deutscher Gotteshäuser romanischen Stiles vom XI.—XIII. Jahrhunderte entspricht. Wenn aber die oberen Geschosse der 2 neuen Westthürme abwechselnd aus rothen und grauschwarzen Marmorschichten von den bayerischen Architekten 1858—1860 hergestellt wurden, so geschah dies unter dem directen Einflusse des Altmeisters Dr. Heinrich Hübsch zu Karlsruhe in Baden, welcher im Auftrage König Ludwig I von Bayern 1854—1857 die Westfront des Speyerer Kaiserdomes Sanct Maria-Himmelfahrt mit rothen Sandstein-Schichten zwischen weissen Vogesen-Quadern ausgeführt hat. — Hohes kunstgeschichtliches Interesse beansprucht der gewölbte romanische Kreuzgang der Stiftskirche, nur muss das in späteren Jahrhunderten beliebte rücksichtslose Ueberbauen der zierlichen rundbogigen Säulenarcaden nebst ihrem merkwürdigen Sculpturenschmucke mit Bedauern erwähnt werden. Der Stiftskreuzgang birgt auch mehrere sitzende Löwen romanischen Stiles, deren Rücken vormals die Säulen der alten Kirchenportale aufgenommen hatten, wie solches noch am Westportale der Sanct Zenokirche des regulirten Chorherren-Stiftes zu Reichenhall zu sehen ist. Die romanische halbrunde Apsis dieser Augustiner-Stiftskirche giebt das Bild der ursprünglichen Concha von Sanct Peter und Johannes in Berchtesgaden; hätte letzteres Gotteshaus, statt seiner 6 m 60 cm Mittelschiffweite, wie Sanct Zeno die doppelte

Breite, 12 m 70 cm im Lichten gehabt, so wäre der Erweiterungsbau nach Osten für die sich mehrende Stiftsgeistlichkeit kein dringliches Bedürfnis geworden. Praktische Gründe erklären daher den frühgothischen Chor, welcher mit 11 m Lichtweite noch immer nicht dem von Sanct Zeno romanischen Stiles gleichkommt. Unter dem von 1283—1303 regierenden Propste Johann I. Sachs von Sachsenau wurde unter Beibehaltung des romanischen Triumph-Rundbogens der 1schiffige Chor mit 2 ungleichen Jochen von 8 m 60 cm und 10 m Achsenweite hergestellt; an dieser Chorvorlage baut sich eine mit 5 Seiten des regelmässigen Achteckes construirte Apside von nur 7 m Lichtweite nach Osten aus. Alles wurde mit Kreuzgewölben auf birnförmigen Steinrippen feuersicher überdeckt, die Formengebung und Profilirung sind stilrichtig und consequent, wie solche an der Kirche Allerheiligen des Prämonstratenser-Chorherren-Stiftes im Badischen Schwarzwalde der ehemaligen Strassburger Diöcese und an Sanct Gallus in Ladenburg am Neckar der früheren Wormser Diöcese getroffen werden. Da sich um diese Zeit des ausgehenden XIII. Jahrhunderts in Salzburg selbst keine grössere Bauausführung vorfindet, so ist man genöthigt in der Kirchenprovinz sich umzuschauen und sieht vom Suffragan-Bischof in Regensburg den gothischen 3schiffigen polygonal geschlossenen Chor seines Sanct Petersdomes durch Magister Ludwig im Jahre 1275 beginnen, während die dortigen Dominicaner ihre gewölbte 3schiffige Sanct Blasius-Basilika bereits 1273—1277 ausführten. Bei dem nach Süden vorspringenden Felsen „Priesterstein“ hatten sich die Kanoniker ihre Wohnstätte erbaut, hier bemerkt der Beschauer noch heute ein Rosenfenster, es bringt Tageslicht in’s ehemalige Refectorium, welches irrthümlich Capitelsaal in Berchtesgaden genannt wird. Solche hat man, wie der prächtige mit einem Kreuzgewölbe überdeckte beim Sanct Martinsdome in Mainz und der des Cisterzienser-Klosters Sanct Maria zu Eberbach im Rheingaue mit einer Mittelstütze sowie zierlicher Sternwölbung beweisen, stets quadratisch errichtet, weil eben nur bei dieser Grundrissform die zur Berathung Versammelten sich gegenseitig sehen und hören konnten. Dagegen waren im Refectorium Tafeln nach Bedarf zu decken und zwar nicht nur für Propst und Chorherren, sondern auch für die zum Speisen erschienenen Gäste geistlichen wie weltlichen Standes. So erklären sich unschwer die gewölbten 2schiffigen Hallen im Refectorium der Cisterzienser-Abtei Sanct Maria in Schönau bei Heidelberg der Wormser Diöcese mit 4 freistehenden Mittelstützen, im „Rebenthal“ der Cisterzienser-Abtei Sanct Maria in Maulbronn der Speyerer Diöcese mit 7 freistehenden Säulen, ferner das Refectorium der ehemaligen Benedictiner-Abtei Sanct Lambertus in Seeon der Diöcese Chiemsee mit 4 freistehenden Mittelpfeilern, ebenso das Refectorium in Berchtesgaden mit 6 freistehenden 8eckigen Marmorstützen, welche ornamentlose, kelchförmige 8seitige Capitäle und profilirte Deckplatten haben; diese tragen 14 Kreuzgewölbe auf Hausteinrippen und so wird ein schöner, feuersicher überdeckter Raum gebildet, welcher im gothischen Stile des

XIV. Jahrhunderts alle späteren Wandlungen des Sanct Peter- und Johannes-Stiftes glücklich überdauert hat. Wie die Benedictiner der Fürstabtei Kempten im Bisthume Augsburg nächst ihrer Sanct Maria, Godramus und Epimachus geweihten Klosterkirche die Sanct Laurentius-Pfarrkirche für die Gläubigen der Stadtgemeinde erbauten, so auch die Fürstpröpste in Berchtesgaden, welche nördlich der Stiftskirche eine im Jahre 1359 urkundlich bezeugte Sanct Anna-Kapelle für den Pfarrgottesdienst errichteten. Am heutigen Westthurme der 1397 dem heiligen Apostel Andreas consecrirten Pfarrkirche sind im Obertheile Klangarcaden romanischen Stiles vorhanden, woraus erhellt, dass schon ein Gotteshaus an dieser Stelle im XIII. Jahrhunderte anzusprechen ist. Ferner ergiebt sich aus einer Zeichnung Berchtesgaden's von 1664 für die Pfarrkirche das einschiffige Langhaus, gewölbte polygonale Apside mit äusseren Strebepfeilern und oberhalb der Thurm-Klangarcaden 4 Steingiebel, welchen ein 8seitiger schindelbedeckter Holzhelm entstieg. Im XVII. Jahrhunderte hatte die Bevölkerung des Marktes durch den Aufschwung der Salzbergwerke derart zugenommen, dass die innere Raumgrösse der gothischen Pfarrkirche nicht mehr genügte und so wurde durch den von 1688—1701 regierenden Fürstpropst Joseph Clemens Cajetan, Prinzen von Bayern, die jetzt noch existirende 1schiffige Sanct Andreaskirche mit Seitenkapellen in klassischen Stilformen von 1698—1701 erbaut. — Bereits Ende des XV. Jahrhunderts wurde auf den alten Fundamenten das Langhaus von Sanct Peter und Johannes in der heutigen Gestaltung errichtet; an Stelle der Basilika mit den niederen Abseiten trat die 3schiffige Hallenanlage, deren spätgothische Netzgewölbe auf 6 freistehenden Marmorsäulen von je 79 cm Durchmesser ruhen. Wiederum veranlassten praktische Gründe die Fürstpröpste gerade zu dieser Construction dreier gleich hoher Kirchenschiffe. Den reichen hochadeligen Capitularen sollte die persönliche Assistenz der geistlichen Functionen im hohen Chore auch von den Oratorien des Langhauses ermöglicht werden; so erhielt der ehrwürdige Stiftskreuzgang romanischen Stiles gleich 2 Obergeschosse und diese grosse Fenster nach dem Nebenschiffe der Epistelseite. Um nun den Einblick zum Stiftschore so günstig als möglich zu erreichen, hat der mittelalterliche Werkmeister die 3 Säulen der Evangelienseite in gleichen Jochabständen versetzt, dagegen die Abstände auf der Epistelseite von Ost nach West fort und fort verkleinert, woraus sich die abnorme Bildung mit den verzogenen Gewölbefiguren erklärt. Die 6 Marmorsäulen haben schlichte, aus Schräge und Platte bestehende kreisrunde Kämpfergesimse zu Capitälen und sei daran erinnert, dass der gleichfalls spätgothische Chor der Salzburger alten Pfarrkirche Sanct Maria-Himmelfahrt bei seinen 5 Freisäulen auch diesen Schmuck besitzt, welchen aber die 15 Freisäulen der Heiliggeistkirche in Landshut entbehren und trotzdem wollen manche Kunsthistoriker den schon im Jahre 1432 verstorbenen Meister Hans den Steinmetzen zum Erbauer beider Monumente machen! Bereits 1159 wird in einer Urkunde ein Frauenconvent zu Berchtesgaden erwähnt; heisst doch noch jetzt der im Osten befindliche Vormarkt „Nonnthal“ und sicher-

waren die nach der Regel des heiligen Augustinus lebenden Chorfrauen am Felsen des Berges Lockstein angesiedelt, bis sie nachmals die Fürstpröpste in die freiere Stätte am Anger versetzten, wo ihnen das Gotteshaus Sanct Maria-Verkündigung erbaut worden ist. Näheres wurde weder von der älteren Kirche, noch den südlich anstossenden Gebäulichkeiten der Canonissen von Sanct Maria in prato überliefert; im XVI. Jahrhundert sollen sie dem Aussterben nahe gewesen sein, was den von 1541—1567 regierenden Fürstpropst Wolfgang II. Griesstätter veranlasste, die Mauern niederzureissen und die Renten des Frauenstiftes mit denen seines Capitels zu vereinigen. Nunmehr erbauten die Fürstpröpste eine neue Liebfrauenkirche, aus deren symmetrisch 2schiffiger Hallenanlage mit 2 polygonal geschlossenen Chören nicht hervorgeht, ob eine Klosterkirche oder — gleich der Pfarrkirche Sanct Maria zu Schwaz am Inn im Bisthum Brixen — ein für Laien bestimmtes Gotteshaus herzustellen beabsichtigt war. Es theilen 4 freistehende Marmorsäulen von je 74 cm Durchmesser einen $15^1/_3$ m breiten Raum in 2 gleich weite Schiffe und nehmen in Kämpferhöhe die Hausteinrippen der Netzgewölbe auf; an den 1 m dicken Umfassungsmauern sind ringsum Dienste von je 24 cm Durchmesser angebracht und endlich fehlen dem ganzen Aeussern die Strebepfeiler, wodurch die letzten Werke der deutschen Spätgothik, wie die im Jahre 1492 vollendete Sanct Margarethen-Capelle der Salzburger Benedictiner-Abtei Sanct Peter, sich eben nicht vortheilhaft charakterisiren. Eine Abbildung vom Jahre 1643 stellt „Unsere Frauen am Anger“ mit einem jetzt verschwundenen Sattelreiter-Thürmchen auf dem steinernen Westgiebel dar und davor eine in Stein ausgeführte Vorhalle, sowie einer weiteren an der Kirchen-Nordseite. Diese existirt noch heute als untere gewölbte Halle des Glockenthurmes, welchen der von 1688—1723 regierende Fürstpropst Joseph Clemens Cajetan, Prinz von Bayern, aus Kälberstein-Marmor ausführen liess. Die Angerkirche wurde im Jahre 1695 an 6 von München und Freising kommende Franziscaner-Mönche gegeben und 1716 das jetzige Kloster für 12 Patres und einige Laienbrüder aufgeführt und von dem Orden bis zur Säcularisation im Jahre 1803 innegehabt. — An dem stets zum Berchtesgadener Pfarrbezirke gehörenden Königssee soll schon 1134 bei Sanct Bartholomae eine Kapelle gestanden und diese bereits vor dem Jahre 1522 päpstliche Indulgenzen empfangen haben, was glaubwürdig, denn die unweit gelegene Waldkapelle Sanct Johannes und dem heiligen römischen Märtyrer Paul besitzt noch jetzt eine Apside gothischen Baustiles. Fürstpropst Cajetan Anton errichtete 1732 die heutige Sanct Bartholomäus-Kapelle nebst dem anliegenden fürstlichen Absteigquartiere. Das kleine am See gelegene Gotteshaus zeigt im Chore den Kleeblatt-Grundniss und giebt also in reducirtem Maassstabe das Abbild der erzbischöflichen Metropolitan-Kirche Sanct Rupertus und Virgilius in Salzburg. Die gleiche Anlage mit den 3 halbrunden Apsiden findet sich auch bei der im Jahre 1742 erbauten Kapelle Sanct Salvator und Joseph zu Sparz bei Traunstein in der ehemaligen Diöcese Chiemsee.

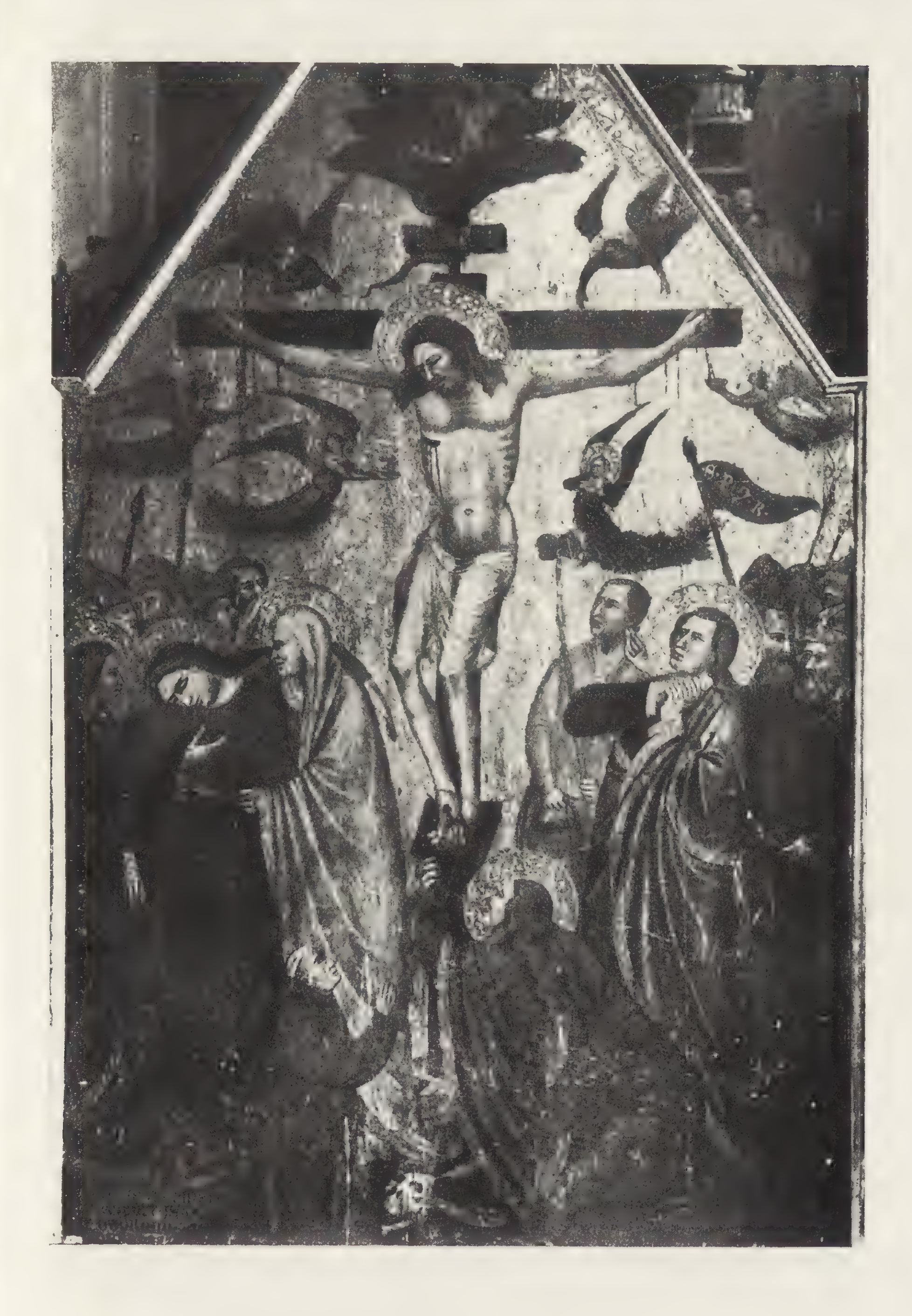
Roberto Oderisi und die Incoronata-Fresken.

Nicht ohne Erstaunen habe ich die Lectüre von Dr. Schubring's Artikel über die Incoronata-Fresken in Neapel (Repertorium Bd. XXIII, Heft 5) beendet; denn dieser spricht zwar mehr als eine kühne Ansicht aus, enthält aber nicht die geringste Anspielung auf ein Factum, das Dr. Schubring, falls er es nicht anerkennt, zum mindesten hätte erwähnen und besprechen müssen. Dieses kleine Factum, das ich im Auge habe, hätte ihn vor dem unglücklichen Einfall bewahrt, dass möglicherweise Paolo die Maestro Neri die genannten Fresken geschaffen haben könnte, mit dessen Arbeiten in Lecceto, die Dr. Schubring, wie er einräumt, nicht gesehen hat und die beiläufig bemerkt, monochrome Malereien in terra verde sind, sie absolut nichts gemein haben, ausgenommen die ausserordentliche Tiefe des religiösen Empfindens. Während aber der Schöpfer der Neapolitaner Fresken die tieferen Empfindungen treu Gläubiger mit grösster Schärfe, dabei aber mit vollkommener Klarheit zum Ausdruck bringt, ist Paolo seinem inneren Wesen nach Mystiker, in seinem Schaffen dunkel, so dass er zugleich enttäuscht und Eindruck macht.

Doch um zu dem Factum, auf das ich anspielte, zurückzukehren, so scheint es fast unglaublich, dass ein Fachmann, der sich mit diesen Fragen genugsam beschäftigt hat, um über sie zu schreiben, es nicht gekannt haben soll: der wirkliche Schöpfer der Incoronata-Fresken ist nämlich jetzt so wohl bekannt, dass sein Name seit langer Zeit auf den Photographien von Moscioni in Rom steht. Dieser Künstler ist durch eine prächtige Kreuzigung in Eboli bekannt, die folgendermassen bezeichnet ist: „Hoc opus pinsit Robertus de Odorisio de Neapoli."

Die beigegebene Abbildung macht es überflüssig, im Einzelnen nachzuweisen, dass dieser Roberto de Oderisio der Maler der Incoronata-Fresken ist. Die Beziehungen springen ins Auge. Man vergleiche z. B. das Profil der Frau, die dem Kreuz am nächsten steht, mit dem Profil der Frau im „Sacrament der Busse" in der Incoronata, den Kopf des Johannes mit dem Kopf des jungen Geistlichen im „Sacrament des Abendmahls", sowie im allgemeinen Formen und Typen hier und dort. Die Farbe hat in beiden Werken den gleichen durchsichtigen goldigen Schimmer.

Seit Burckhardt, um nicht weiter zurückzugreifen, ist der Cyklus



der Incoronata-Fresken in seinem vollen Werth als eines der grössten Denkmäler mittelalterlicher italienischer Malerei anerkannt. Demzufolge war ihr Schöpfer, Roberto Oderisi, einer der grossen Meister des Trecento. Da er sich selbst als Neapolitaner bezeichnet, so müssen wir uns ein für alle Mal frei machen von der falschen, doch durch ihr Alter ehrwürdig gewordenen Ansicht, die auch Dr. Schubring wiederholt, dass Neapel unter der angiovinischen Herrschaft keine eingeborenen Künstler besessen hat. Für den, der Augen hat zu sehen und Geduld zu studieren, ist kein Mangel daran.

Es ist klar, dass Oderisio den überwältigenden Einfluss des Simon Martini erfahren hat, wenn er nicht sogar bevorzugt war als Schüler dieses feinsten unter den Malern des Mittelalters sich zu bethätigen. Ebenso leuchtet ein, dass er mit Werken Giotto's zum mindesten vertraut war. Konnte Oderisio stärkere Anregungen empfangen? Sie sind nicht verloren gegangen, denn ausser Giotto und Simon, hat vielleicht kein Künstler des Trecento Grösseres geschaffen. *B. Berenson.*

Erwiderung.

Herr Berenson scheint zu glauben, dass ich die Kreuzigung in Eboli nicht kenne; dem ist nicht so. Aber ich habe auch heute noch keine Veranlassung, sie zu erwähnen, da ich nicht glaube, dass dies Bild und die Fresken von einem Meister stammen. Auch Graf Erbach glaubte — wie er mir mündlich sagte — als er Eboli besuchte, nicht an dieselbe Hand. Die von der Neapler Localforschung seit langer Zeit vorgeschlagene Zuweisung der Fresken an Roberto Oderisi beruht auf keiner urkundlichen Grundlage. Ich habe ausdrücklich den Vorschlag: Paolo di maestro Neri als Hypothese bezeichnet und hinzugefügt: „den Namen gebe ich preis." Worauf es mir ankam, war zu beweisen, dass es sich bei den Incoronatafresken nicht um indigene, sondern importirte und zwar sienesische Kunst handelt. Factisch nimmt dies ja auch Berenson an; denn auch sein Meister ist ein Schüler Simone Martini's. *P. Schubring.*

Das dem Raffael zugeschriebene Portrait der Maddalena Doni.

Vor Kurzem veröffentlichte der Unterzeichnete in dieser Zeitschrift einen Aufsatz unter dem Titel „Das Ehepaar Doni und seine von Raffael gemalten Portraits[1])". Auf Grund der Eintragung in einem, bis dahin unbekannten Todtenbuch der Florentiner „Badia" wurde der Nachweis geführt, dass die auf dem Bilde der Pitti-Galerie dargestellte Frau nicht Maddalena Doni sein könne, oder dass, wenn man das Bild nicht dem Raffael absprechen wolle, man es in seine letzten Lebensjahre verweisen müsse, in die Zeit seines römischen Aufenthaltes, als der Künstler 1515 nochmals zu vorübergehendem Aufenthalt in Florenz weilte. Da die letztere Alternative schwerlich bei irgend jemandem Gunst finden dürfte, da kaum jemand annehmen wird, Raffael habe noch einmal in der Zeit seiner reiferen Entwickelung in der Art seines frühen Florentiner Aufenthaltes gemalt, so blieb nur übrig, das Bild für nicht von dem Urbinaten herrührend zu erklären. Hierzu mochte man sich indess schwer entschliessen; zu allgemein hat in den 75 Jahren, seitdem das Portrait in der Galleria Pitti hängt, die Ueberzeugung Wurzel gefasst, es sei ein Raffaelisches, als dass man selbst den urkundlichen Nachweis gelten lassen wollte. Die in jenem Aufsatz mitgetheilte Notiz aus dem Nekrologium lautete, wie hier nochmals angeführt werden muss:

E addi 22 di Dicembre (1540) seppelimmo la donna di Agnolo Doni d'eta circa 50 anni et fu messa nella sua sepultura da Santa Maria Magdalena, ch'era stata in deposito nell'orto, essendo noi interdetti."

Es war angeführt, dass wegen des damaligen Interdictes die kirchlichen Beerdigungen in der Badia vom 20. August 1540 an unterblieben seien, und Maddalena Doni mithin zwischen August und Dezember „circa 50 Jahre alt" gestorben wäre. Sie sei demnach, als Raffael's Florentiner Periode begann, 1505, ungefähr 15, als diese endete, ungefähr 18 oder, wenn man das „circa 50 anni" des Sepultuarium auf 51 deuten wolle, nicht älter als 19 Jahre gewesen. Das Bild aber, das nie für das einer jüngeren als einer 25 jährigen Frau gehalten wurde, zeige beginnende

[1]) Repertor. XXIII. Bd. 3. Heft 1900.

Ueberreife der Formen. Es könne das einer Achtzehn- oder Neunzehnjährigen nicht sein. In diesem letzteren Punkte ist eine abweichende Meinung dem Verf. nicht bekannt geworden, sie ist auch wohl nicht denkbar.

Dagegen sind (zunächst privatim) andere Einwendungen erhoben worden. Nämlich diese: „La donna di Agnolo Doni“ könne eine zweite Gattin gewesen sein. Die Notiz brauche nicht mit zwingender Sicherheit auf Maddalena Doni Bezug zu haben. — Ferner das „circa 50 anni“ sei deutungsfähig. Bei so ungenauer Ausdrucksweise könne man etwa, wenn die Notiz sich auf Maddalena bezöge, auch an 56 oder 57 Jahre denken.

Obwohl beide Einwürfe wenig stichhaltig schienen (weil von einer anderen Gattin des Angelo Doni sich keine Spur findet und es ganz unzulässig scheint, unter „circa 50“, 56 oder 57 zu verstehen), wünschte der Verf. dieser Notiz möglichst völlige Klarheit über den einmal angeregten Gegenstand zu schaffen.

Vasari nennt den Namen der Gattin des Angelo Doni nicht; er sagt nur, dieser liess von Raffael „fare il ritratto di se e della sua donna“. In dem vorerwähnten Artikel ist erwähnt, dass in den (jetzt zerstörten) Registern der Gabella zum Jahre 1504 die Angabe stand, dass „Angelus olim Francisci Jacobi de Donis de Florentia“ verheirathet sei mit „Maddalena olim Johannis domini Marcelli de Strozzis.“

Es galt aus dem Taufregister, welches beim Battisterio von Florenz geführt wurde und geführt wird, den Geburtstag der Maddalena herauszufinden. Hier folgt nun die betreffende Eintragung aus dem Verzeichniss der getauften Mädchen. Unter dem Februar 1489 (1488 Florent. Styles) steht:

„Maddalena e Ginevra di Giovanni di Messer Marcello Strozi popolo di Santa Trinita; nata adi 19, hore 15, batezzata adi 20.“

Maddalena Doni, die mit vollem Namen Maddalena Ginevra hiess, ist am 19. Februar 1489 geboren. Das „circa 50 anni“ des Nekrologiums bedeutet demnach 51½ oder 51¾ Jahre. Das Bild der Pittigalerie kann mithin das von Vasari erwähnte Raffaelische Portrait der Maddalena Doni nicht sein, denn diese war bei Beginn von Raffael's Florentiner Aufenthalt 16, bei dessen Abschluss erst 19 Jahre alt.

Florenz, December 1900. *Robert Davidsohn.*

Zu Dürer's Stich „Adam und Eva" von 1504.

Es ist eine bekannte Thatsache, dass sich in den Werken Albrecht Dürer's, die er vor seinem Aufenthalt in Italien geschaffen hat, unverkennbare italienische Einflüsse nachweisen lassen. Einige Forscher halten daher sogar noch heute die früher allgemein gültige Ansicht fest, Dürer sei schon vor dem Jahre 1505 einmal in Italien gewesen, obschon durch Daniel Burckhardt's Arbeit[1]) mit Sicherheit nachgewiesen ist, dass dies nicht der Fall war. Es ist nun von besonderem Interesse, gerade die vor des Meisters Italienfahrt entstandenen Werke mit italienischen zu vergleichen. So glaube ich denn zwischen einem der berühmtesten Stiche Dürer's aus jener Zeit, „Adam und Eva" von 1504,[2]) und zwischen dem bekannten Gemälde „Adam und Eva" des Palma Vecchio[3]) in der Herzoglichen Gemäldegalerie zu Braunschweig eine merkwürdige Wechselbeziehung zu sehen. Der genannte Stich zeigt uns nebst seiner in Tusch ausgeführten Vorzeichnung in der Albertina zu Wien[4]) das Bemühen Dürer's, der natürlichen Schönheit des menschlichen Körpers gerecht zu werden und zugleich dessen Verhältnisse richtig darzustellen, wie die auf der Rückseite der Tuschzeichnung erhaltenen Proportionslinien beweisen. Gewiss sind auch antike Anklänge in den beiden Gestalten des Stiches nicht wegzuleugnen, wir können jedoch nicht umhin, die Vermuthung auszusprechen, dass Dürer für die Composition seines Stiches das schon genannte Braunschweiger Bild des Palma dürfte vorgeschwebt haben. Sehen wir uns nun zunächst einmal nach der chronologischen Möglichkeit einer solchen Anlehnung Dürer's an den venezianischen Künstler um. Palma Vecchio, nach dem das Braunschweiger Bild neuerdings benannt wird, ist geboren um 1480; in der Zeit von 1500—1504 könnte er also dieses Gemälde (im Katalog von 1891 ist es „um 1500" angesetzt) recht wohl geschaffen haben. Will man als Maler Giorgione (geb. 1477) annehmen, so geht die Sache noch leichter. Da wir uns, wie wir Anfangs betonten, der Ansicht anschliessen, die eine italienische Reise Dürer's vor 1505 für unmöglich hält, so müsste Dürer etwa durch einen Stich von dem Werke Kenntniss erhalten haben. Auch Zahn[5]) ist der Ansicht, es sei vor der italienischen

---

[1]) Dürer's Aufenthalt in Basel (München 1892).

[2]) Abbildung bei Knackfuss in der Dürer-Monographie p. 33.

[3]) Früher dem Giorgione zugeschrieben; Abbildung auf Blatt 856 des Classischen Bilderschatzes.

[4]) Abbildung bei Knackfuss, Dürer p. 32.

[5]) Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verhältniss zur Renaissance p. 42.

Reise vereinzelte Einwirkung italienischer, nach Deutschland gebrachter Kupferstiche anzunehmen. Nun hält sich gerade um 1504 der venezianische Maler Jacopo de' Barbari in Nürnberg auf, derselbe, von dem Dürer schon früher die erste Anregung zu kunsttheoretischem Studium der Verhältnisse der menschlichen Gestalt empfangen hat.[6]) Bei Vergleichung des Stiches mit dem Gemälde wird wohl Jedermann eine auffallende Aehnlichkeit in der Stellung der beiden Körper mit ihren Extremitäten zu einander und in ihrer Gruppirung in der Landschaft bemerken, nur erscheint auf dem Gemälde des Venezianer's die Haltung der Arme besser motiviert und die ganze Composition wesentlich vereinfacht und beruhigt. Bei Dürer umfasst Adam mit der Rechten einen Ast des neben ihm stehenden Baumes und hat soeben eine Wendung nach seiner Gefährtin hin ausgeführt, wohl um den Apfel von ihr zu empfangen, der ihr soeben von der Schlange gereicht wird. Einen weiteren Apfel hat Eva bereits in ihrer linken Hand, in der sie zudem noch einen belaubten Zweig zur Deckung ihrer Blösse hält. Auf der Zeichnung der Albertina halten die rechten Hände Beider je einen Apfel und Eva macht mit der Linken eine Geberde des Sprechens. Auch bei Palma ist das Bild durch den Baumstamm in der Mitte geteilt, aber er giebt seinen Adam mit dem rechten Ellenbogen sanft auf den Ast eines hinter ihm stehenden Baumes lehnend, einstweilen noch passiv; seine Rechte wird nach einigem Zögern den Apfel ergreifen, den ihm seine Gattin anbietet. Adam's gesenkter linker Arm hält einen Feigenzweig und Eva bedeckt mit einem Blatt ihre Blösse. Besonders die beiden weiblichen Gestalten weisen eine überraschende Aehnlichkeit in der Stellung auf. Will man nun eine directe Beziehung der beiden Bilder zu einander gelten lassen, so könnte man z. B. annehmen, dass Palma, oder wer nun der Maler des Bildes gewesen sein mag, den Stich Dürer's aus dessen eigner Hand empfangen hätte, als der Künstler in Venedig weilte; dann könnte das Gemälde allerdings nicht vor 1505 entstanden sein. Aber auch auf andere Weise hätte der Venezianer von Dürer's Stich Kenntniss erhalten können. Um 1500 taucht nämlich in Venedig ein Zoan Andrea Vavassore auf, der sich des Zeichens Z. A. oder i. a. bedient. Dieser stach nachweislich u. A. auch directe Copien nach früheren Stichen Dürer's. Auch Giovanni Antonio da Brescia, von dem nur bekannt ist, dass er sich 1514 in Venedig aufgehalten hat, copirte Stiche von Dürer. Ist nun, die bessere Motivirung der Bewegung bei Palma zugegeben, eine Einwirkung des älteren Dürer auf den jüngeren Palma anzunehmen, in dem Sinne, dass Palma die Composition veredelt und durch Weglassung alles Nebensächlichen vereinfacht hätte? Oder ist umgekehrt Dürer von Palma abhängig, oder sind Beide durch dasselbe Vorbild inspirirt, oder endlich, sollen wir jede Abhängigkeit der beiden Werke von einander in Abrede stellen? Das Letztere dürfte doch wohl kaum statthaft sein.

Basel. *Hans Brenner.*

---

[6]) Lippmann, der Kupferstich p. 46.

Zu den Holzschnitten der Leidener Chronik von 1517.

In der 1517 bei Jan Severs in Leiden gedruckten Chronik von Holland, deren Bilderschmuck Franz Dülberg im XXI. und Campbell Dodgson im XXIII. Bande dieser Zeitschrift ausführlich besprochen haben, findet sich ausser den schönen Holzschnitten von Lucas van Leiden noch eine kleine xylographische Merkwürdigkeit, die bisher unbemerkt geblieben zu sein scheint. Es sind dies drei Copien nach Holzschnitten Hans Burgkmair's. Der Krieger mit geschultertem Säbel fol. 83 recto (wiederholt fol. 114 verso und fol. 175 recto) ist eine freie Wiederholung des Josua aus den „drei guten Juden" (B. 66) mit Benutzung anderer Burgkmair'scher Motive, der Krieger, der in beiden Händen einen krummen Säbel hält, fol. 125 verso (wiederholt fol. 185 verso) eine getreue Copie nach dem Zorn (B. 58) aus der Folge der sieben Todsünden und endlich der Kaiser Maximilian fol. 313 eine genaue Wiederholung aus dem berühmten Reiterbildnis (B. 32). Es ist vielleicht nicht ganz ohne Bedeutung, zu erfahren, dass schon im Jahre 1517 ein Theil von Burgkmair's Holzschnittwerk nach Leiden gekommen war und dort von Künstlern, wie Lucas van Leiden selbst, gesehen und studirt werden konnte. Der Mittler zwischen Augsburger und Leidener Kunst war in diesem Falle wohl kein Anderer, als Jost de Negker, von dem wir durch Campbell Dodgson's merkwürdige Entdeckung (Repertorium XXI, S. 377) wissen, dass er schon 1508 für ein anderes Buch aus Jan Severs' Verlag eine Zeichnung Lucas' van Leiden geschnitten hat. Es scheint mir wahrscheinlich, dass Jost de Negker auch nach seiner Uebersiedelung nach Augsburg noch in Beziehungen zu Jan Severs blieb und diesem als Zeugnisse seiner neuen Thätigkeit seine Holzschnitte nach Burgkmair's Zeichnungen übersandte. Diese Vermuthung wird dadurch bestätigt, dass zwei der in der Chronik copierten Holzschnitte sicher von Negker geschnitten sind, was auch wohl von dem dritten anzunehmen ist. Die Copien selbst dürften von einem Leidener Holzschneider herrühren.

Wien. *Gustav Glück.*

Weiteres zum Bildnisse des Herzogs Albrecht zu Sachsen (1443—1500).

Oben (XXI, 460) habe ich u. a. die, nur Eisen zeigende Verlegenheitsdarstellung des Herzogs Albrecht auf dem Titelblatte des lateinischen, dessen Sohne, dem Herzoge Georg, gewidmeten Heldengedichtes von Konrad Wimpina aus dem Jahre 1497 mit der Umschrift „Albertus dux Saxonie theutonicus Achilles" (das seltene[1]) Werk ist in Leipzig bei „W. S." gedruckt) erwähnt. Ich nehme nun an, dass das Dresdener Galeriebild Albrecht's mit den Zügen und Haaren eines mittleren Fünfzigers, das — des darauf prangenden Goldenen Vliesses wegen — Karl Woermann seit 1896 wenigstens „um 1491"[2]) setzt, wie der erste sächsische Thaler, der den Stammvater des sächsischen Königshauses mitwiedergiebt, 1497 noch nicht bestanden haben und stimmen hiermit Julius und Albert (†) Erbstein bezüglich der Münze der „letzten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts" wohl überein. Wilhelm Rossmann, der (oben I, 45f.) behauptet, dass die Kopfstellung auf des ebenfalls ge-, doch nicht verharnischten Albrecht Grabplatte (ein Werk Peter Vischer's?) genau die des genannten Galeriebildes sei, irrt: jene ist mehr in Profil, als dieses.

Blasewitz. *Theodor Distel.*

---

[1]) Vgl. Weinart, „Versuch einer Litteratur der sächsischen Geschicht- und Staatskunde" II (1791), 320 f.

[2]) Mag auch Albrecht jene hohe Auszeichnung, die er im Februar 1491 zu Mecheln eingehändigt erhalten haben soll, besonders gefreut haben, so ist doch kaum anzunehmen, dass er, damit angethan, sogleich den „vlämischen" Maler zu sich befohlen.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Erster Band: Die Kunst der vor- und ausserchristlichen Völker. Mit 615 Abbildungen im Text, 15 Tafeln in Farbendruck und 35 Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1900.

Weltgeschichte zu schreiben ist wohl die schwierigste Kunst. Bei jeder neuen Wendung, die die Entwickelung des Menschengeschlechts nimmt, muss die fortlaufende Schilderung durch Querschnitte unterbrochen werden; verbindende Gelenke gewinnen dadurch eine Bedeutung, die ihnen im Vergleich zu den einzelnen Gliedmassen nicht zukommt; schwieriger noch, als bei der Geschichte eines einzelnen Volkes, sind in der Weltgeschichte die Ziele ewigen Wandels und Wechsels zu erkennen.

Günstiger schon gestalten sich die Verhältnisse bei einer Weltgeschichte der Kunst, die die mannigfaltigen Bildungen eines einheitlichen Begriffs zu behandeln hat. Wenn Woermann sich dagegen verwahrt, seine Geschichte in den Dienst irgend eines Systems stellen zu wollen, so thut er recht daran, denn Systeme führen stets nur zur Einseitigkeit: die Kunst aber als die Schöpferin einer neuen Welt, „in die der Mensch sich aus dem Staube und dem Getümmel seines Alltagslebens flüchtet", bildet einen Begriff, der eben so greifbar ist, wie der jeder anderen Art von Geistesschöpfung.

Immerhin sind auch auf diesem Gebiete die Schwierigkeiten so gross, wechseln die Anschauungen und Anforderungen im Laufe der Zeiten so häufig, dass man sich über die Fülle von allgemeinen Kunstgeschichten, die aufeinander folgen, nicht zu wundern braucht. Gilt es doch nicht nur all die Ergebnisse der Einzelforschung, soweit sie für die Entwickelungsgeschichte von Bedeutung sind, zu berücksichtigen, die Entwickelung der einzelnen Kunstkreise in ihrem eigenen Verlauf wie in ihrer Berührung mit den Nachbarkreisen zu schildern, dabei die Umformung der einzelnen Darstellungsgebiete durch die Zeiten und Völker zu verfolgen: sondern als vornehmste Aufgabe tritt dem Forscher diejenige entgegen, das Bleibende in dem Kunstschaffen eines jeden Volkes herauszuheben, die Punkte

zu bestimmen, bis zu denen der mit dem Stoff ringende Menschengeist als den höchsten, die Grenzen seines Machtbereichs bezeichnenden, hat vordringen können. Sie bilden ein unverlierbares Erbe der nachfolgenden Geschlechter und spornen durch die Erhabenheit des An- und Ueberblicks, den sie gewähren, den Menschen an, seinerseits auf den ihm von seiner Zeit gewiesenen Pfaden zu gleicher oder zu noch grösserer Höhe zu gelangen, bis in jene Gebiete, wo schliesslich die Beschränktheit der einzelnen Zeiten und Völker verschwindet und die eine, allen Erdengeistern gemeinsame, reine Kunst erstrahlt.

Woermann hat in dem soeben erschienenen ersten der drei Bände seiner Allgemeinen Kunstgeschichte diese Aufgabe so gut gelöst, dass das Werk voraussichtlich für Jahrzehnte grundlegend bleiben wird. Dieser erste Band umfasst die Kunst der vor- und ausserchristlichen Völker; der zweite wird die europäische bis zum Reformationszeitalter führen, der dritte bis zur Gegenwart. Die Abbildungen (615 Textabbildungen, dazu 50 Tafeln, wovon 15 farbig) sind mit grösster Sorgfalt ausgewählt und lassen nur Weniges vermissen (wie z. B. das S. 153 angeführte altchaldäische Silbergefäss mit seinen Gravirungen im Louvre und die S. 208 erwähnten Reliefs mit Thierdarstellungen aus Xanthos im Britischen Museum). Ein ausführliches Register, sowie ein alphabetischer Litteraturnachweis sind dankenswerther Weise bereits diesem Bande beigegeben. — Die gesammte weitverzweigte Litteratur über die verschiedenen, in diesem Bande erledigten Gebiete ist in erschöpfender Weise bis in die allerneuste Zeit hinein verwerthet worden; die künstlerischen Motive — und das bildet einen wesentlichen Punkt des Programms der Arbeit — werden in ihrer allmählichen, theils gleichzeitigen, theils einander bedingenden Entwickelung verfolgt; wenn demgemäss angekündigt wird, dass die Geschichte der Künstler, sowie die der Kunstwerke im Gesammtplan des Werkes zurückzutreten habe, und dass sich die Darstellung nicht in den Dienst der Geistes- und Sittendarstellung zu begeben gedenke, so wird damit nur gemeint sein, dass Ausschreitungen in solcher Richtung vermieden werden sollen: schon bei der griechischen Kunst lässt sich ein Höhepunkt, wie der Parthenon, nicht mit dem gleichen Masse messen, wie das Uebrige, und ebenso wenig ausserhalb des Zusammenhanges mit der ganzen Geistesgeschichte voll würdigen; von der Blüthezeit der Gothik, von der Hochrenaissance und von Rembrandt wird das Gleiche gelten.

Als eine willkommene Neuerung ist es zu begrüssen, dass die Kunst der Ur- und Naturvölker hier zum ersten Mal in die Darstellung der Kunstgeschichte einbezogen und an deren Spitze gestellt worden ist. So ungewohnt eine solche Behandlung auf den ersten Blick erscheint, so überzeugend erweist sie sich im Verlaufe der Darstellung als die nothwendige Vorbereitung auf die Entwickelung innerhalb der historischen Zeit.

Die Anordnung des Stoffes bildet für ein Werk dieser Art immer die Hauptschwierigkeit: die Schilderung der Kunst der einzelnen Völker

darf nicht auseinandergerissen werden, die Völker müssen in zweckmässiger Weise zu Gruppen vereinigt werden, und diese Gruppen müssen in der Reihenfolge aufgeführt werden, die der Hauptzeit ihrer Wirksamkeit entspricht. Woermann hat diese Aufgabe im Ganzen glücklich gelöst. Nur folgende Aenderungen wären vorzuschlagen gewesen: die Kunst der Hallstatt- und der La Tène-Stufe, welche hier auf die römische Zeit folgt, an den Schluss der vorgeschichtlichen Kunst zu stellen, trotzdem gelegentliche Einflüsse der Mittelmeer-Kunst bereits vorkommen; die heidnische Kunst des Nordens aus der nachchristlichen Zeit, die sich jetzt an die der La Tène-Zeit anschliesst, hätte dann an den Anfang des zweiten Bandes verwiesen werden können. — Die Kunst der altamerikanischen Culturvölker, wenn auch mitten in ihrer Entwickelung unterbrochen, passt nicht an den Schluss der Halbculturvölker, sondern hätte sich zweckmässiger derjenigen der ostasiatischen Völker anreihen lassen. — Die Assyrer und Neubabylonier hätten ihren Platz vortheilhafter unmittelbar vor den Persern als im Anschluss an die Chaldäer gefunden; dann hätte sich die mykenische, syrische und kleinasiatische Kunst unmittelbar der altbabylonischen anreihen lassen.

So viel Material auch in dem Buche verarbeitet ist, liest sich das Ganze fliessend und sind die Hauptsachen gebührend hervorgehoben. Für die Oekonomie des Werkes wäre es wohl von Vortheil gewesen, solche Einzelheiten, die nicht sowohl für den Gang der Entwickelung als für die Zusammenhänge der einzelnen Kunstgebiete, sei es durch Uebereinstimmung, sei es durch Abweichung, von Bedeutung sind, in Anmerkungen an den Schluss des Bandes zu verweisen. Gleicherweise hätte sich auch einem Uebelstande begegnen lassen, der aller Geschichtskunde eigen zu sein pflegt, bei der Kunstgeschichte aber sich besonders fühlbar macht: der ungleichen Art, wie wir über die einzelnen Abschnitte einer Entwicklungsreihe unterrichtet sind. Während die Anfänge einer Bewegung nicht nur besonders wichtig, sondern in der Kunst sogar häufig von entscheidender Bedeutung sind, indem die frischen Kräfte das ihnen von der Zeit und dem Bedürfniss gesteckte Ziel in raschem Ansturm und mit unbeirrtem Empfinden sofort in solcher Vollkommenheit erreichen, dass für die Folgezeit, wenn ihr nicht neue Aufgaben erwachsen, kaum etwas zu thun übrig bleibt, fliessen die Nachrichten über solche Anfangszeiten gewöhnlich nur spärlich und erweist sich der Denkmälervorrath nur als beschränkt. Für die Folgezeiten dagegen, die häufig nur eine Abwickelung des bereits Geleisteten darstellen und sich vielfach im einseitigen, vom reinen Stil sich immer mehr entfernenden Ausgestaltungen verlieren, gilt gewöhnlich gerade das Umgekehrte. Sucht nun auch der Geschichtsdarsteller diese Ungleichmässigkeit nach Möglichkeit zu beseitigen, so kann er von der Mittheilung des, wenn auch nur durch einen Zufall uns bekannt gewordenen, doch nur bis zu einem gewissen Umfange absehen. Das Bild gestaltet sich daher leicht schief, als handle es sich bei Weiterbildungen thatsächlich stets auch um eine fortschreitende Entwickelung. Solchem

Missstande kann am besten durch Anmerkungen begegnet werden, die am Schluss eines Bandes gar nicht störend hervortreten, die Vornehmheit eines populären Werkes keineswegs beeinträchtigen, sondern sich als etwas geben, das nur für den kleineren Theil der Leser berechnet ist, während der Haupttext durch eine solche Entlastung nur an Uebersichtlichkeit und Geschlossenheit gewinnen kann.

Nach dieser Kritik des Ganzen soll nun versucht werden, in Kürze einen Ueberblick über den reichen und anregenden Inhalt der einzelnen Kapitel zu geben. Um dabei auf einige Einzelheiten eingehen zu können, empfiehlt es sich, nur die ersten Kapitel, bis zur Darstellung der griechischen Kunst, ins Auge zu fassen. Dabei wird, wie oben angegeben, eine leichte Umstellung einzelner Theile vorzunehmen sein.

Es kann dem Verf. nur beigestimmt werden, wenn er von vorn herein die Kunst der Thiere, als eine unbewusste, bloss gefühlsmässige ausscheidet und die Betrachtung auf die Menschenkunst einschränkt, deren Gebilde sich durch die „raumgliedernden Gesetze des Ebenmasses, der Symmetrie, der Regelmässigkeit, des Gleichgewichts, der einfachen oder rythmischen Reihung“ auszeichnen. Die vorgeschichtliche Kunst gliedert sich nach den bekannten Stufen der älteren und der jüngeren Steinzeit, der Bronzezeit und der Eisenzeit. Bei der älteren Steinzeit, die ihre Werkzeuge nur mit dem Schlagstein zu fertigen wusste, wird mit Recht hervorgehoben, dass die bei solcher Bearbeitung hervortretenden Unterschiede wohl auf die Kunstfertigkeit sich beziehen, nicht aber auf die künstlerische Schöpfung. Auch die Reihung von Gegenständen zu Schmuckketten wird man nur soweit in die Kunstbetrachtung einzubeziehen haben, als die Glieder eigens für einen solchen Zweck angefertigt wurden. Wirkliche Linienverzierungen treten schon in dieser früheren Zeit auf, Bandornamente, Zickzacklinien, Wellenlinien, beiderseitig ausgezackte Striche, knopfartig vorspringende Rautenreihen, conzentrische Kreise und Spiralen. An die Echtheit eines grossen Theils jener eingeritzten Zeichnungen auf Knochen, welche Pferde, Rennthiere und andere Lebewesen mit verwunderlicher Treue darstellen, wird man schon glauben müssen, nachdem sie an verschiedenen, weit von einander gelegenen Orten zu Tage getreten sind, ähnlich auch in Höhlenwände eingeritzt vorkommen; eine besondere Bestätigung bilden ferner jene vortrefflich geformten Thiergestalten an Dolchgriffen in denen W. mit Recht einen Beweis dafür erblickt, „welche Stufe von Naturwahrheit in schlichten Nachbildungen aus der Welt der Erscheinungen, und welche Höhe des Stilgefühls in der kunstgewerblichen Verwerthung solcher Gebilde und einfacher Zierweisen bei den bescheidensten technischen Mitteln und in einer eng umgrenzten Anschauungswelt von der Menschheit im ursprünglichen Zustande unberührter Einfalt erreicht werden konnten.“ Wenn er aber aus dem Vorhandensein einer kleinen in Bruchstücken erhaltenen weiblichen Gestalt folgert, dass „das Weib am Anfang der Kunst stehe“, so wollen wir das als eine poetische Geschichtsconstruction ansehen, da weder angenommen

werden kann, dass das Ewig-Weibliche jene Urvölker so interessirt haben kann, wie uns Neuere, noch dass es sich dabei um die Darstellung des Nackten als solchen gehandelt habe.

Die jüngere Steinzeit, die bis etwa 2000 v. Chr. angenommen wird, und sich durch ihre geglätteten und polierten Steinwaffen und Werkzeuge auszeichnet, bekundet merkwürdiger Weise in der darstellenden Kunst einen Rückschritt. Die Aeusserungen ihres Bautriebes (Wasserdörfer, Hünengräber verschiedener Bauweise, die Steinsetzungen zur Umgrenzung geheiligter Bezirke) lassen sich wohl nur in sehr eingeschränktem Sinne als Kunsterzeugnisse betrachten. Neu ist die Verwendung des Bernsteins sowie die Töpferei, die jedoch noch ohne Drehscheibe betrieben wird; bei der Verzierung der Gefässe bildet sich eine besondere Schnur-, Stich- und Schnittornamentik, dazu treten schraffiirte Dreiecke, Vierecke, Kreise, Kreuze, selbst Spiralen. Wie weit in der Kunst dieser Zeit schon Einflüsse der Mittelmeergegenden sich bemerklich machen, bedarf noch weiterer Untersuchung; für die Funde aus dem Mondsee in Oesterreich wird das als wahrscheinlich angenommen.

Mit der Bronzezeit, die bis etwa 500 v. Chr. geht, betreten wir insofern schon geschichtlichen Boden, als auf einzelnen Gebieten die Einflüsse der südlichen Culturen deutlich zu Tage treten. Die skandinavischen, in Granitblöcke eingegrabenen Felsenzeichnungen, welche Seeschlachten, Reitergefechte, Weidescenen darstellen, bekunden aber bei aller Unbeholfenheit durch die Lebendigkeit und Anschaulichkeit ihrer Erzählungsweise eine ganz selbständige Weiterentwickelung. In Stonehenge erscheinen schon die Pfeiler an allen vier Seiten behauen. Die Töpferei gewinnt durch Buckeln, Warzen, vorspringende Zierrathe einen derberen, mehr plastischen Charakter; zugleich werden die Rippungen und Riefungen tiefer und breiter eingegraben. Die Gesichtsurnen, sowie die Aschenurnen in Hausgestalt, die auf einzelne Gebiete eingeschränkt sind, weisen schon auf südliche Einflüsse und gehören dem Ende dieser Zeit sowie der nachfolgenden Eisenzeit an. Das gebogene Ornament wird zur Regel, die Wellen gewinnen reicheren Schwung, die S-Linie sowie willkürliche Linienspiralen entwickeln sich. Auch hier ist Befruchtung durch die mykenische, auf dem Seewege vermittelte Kunst zuzugestehen, doch in eigenartiger Abwandlung und Anwendung. Wie die Anfänge einer Bilderschrift, so gehören die der Thierornamentik in diese Zeit; die Vogelreihen auf getriebenen Schilden deuten wiederum auf südlichen Ursprung. Auch die künstlerische Gestaltung der sonstigen Bronzegegenstände, die spiralförmige Bildung der Schwertgriffe, die Form der Spangen (Fibeln) ist als vom Süden eingeführt anzusehen. Die auf den Seiten 31 bis 33 abgebildeten Gegenstände von vollendeter Formgebung, aus Schweden, Böhmen und Bayern, scheinen bereits auf eine weit höhere Entwickelungsstufe hinzuweisen und hätten deshalb besser innerhalb der nächstfolgenden Stufe ihren Platz gefunden.

Kein wesentlich verändertes Bild bietet die darauf folgende erste

Eisenzeit (S. 464 f.), nur dass der südliche Einfluss sich noch stärker bemerklich macht, namentlich in den Darstellungen von Scenen aus dem Leben, wie Wettrennen, Faustkämpfen, Gelagen, in den Thon- und Bronzefigürchen und den Vogel- und Pferdekopfendigungen an bronzenen Geräthen und Werkzeugen. Den gleichen Ursprung verrathen die Flügelwesen mit Thier- und Menschenköpfen. Stärker tritt bereits an den Thongefässen die Farbigkeit hervor; als eine Eigenart erscheint die Verzierung von Urnen mit reich durchgebildeten Dreieckmustern und geometrisch umrissenen Menschengestalten. — In der wesentlich keltischen La Tène-Zeit (von etwa 300 bis 100 v. Chr.) tritt uns die voll entwickelte Eisenzeit entgegen, die Thongefässe werden bereits auf der Drehscheibe hergestellt; sind auch nicht gerade neue Kunstschöpfungen zu verzeichnen, so gewinnen alle Formen an Fülle und Mannigfaltigkeit; die Bildungen erscheinen massiger, die Profile kräftiger, an den Fibeln tritt der federnde Doppelspiralkopf und der zurückgebogene Nadelhalter auf; der Metallschmuck wird nunmehr durchbrochen behandelt, Blutglas-Schmelz, Korallenschmelz, farbige Pasten erhöhen den Reichthum der Erscheinung, Glasarmbänder werden hergestellt; in dem Ornament treten das Dreibein, die aufgerollten Enden, flammenförmige Fischblasen auf; grinsende Menschenantlitze und arabeskenhafte, verschlungene Thierfiguren bereiten die spätere Entwickelung vor.

Wie aus der Betrachtung dieser vorgeschichtlichen Zeiten, so erwächst auch aus jener der Naturvölker eine wirkliche Bereicherung für die Kunstgeschichte. Zweckmässig werden sie nach den Stufen ihrer Entwickelung mit den einzelnen vorgeschichtlichen Perioden in Parallele gestellt. Die niederen Naturvölker erheben sich nicht über die Stufe der Jäger und Fischer, daher macht sich in all ihren Erzeugnissen das für die Beobachtung der Thierwelt geschärfte Auge besonders bemerklich. Bei den Australiern treten bereits die Vorstufen monumentaler Wandmalerei in ihren Höhlen- und Felsenzeichnungen, meist Thierdarstellungen, auf, wenngleich nicht geleugnet wird, dass hierbei europäische Einflüsse sich geltend machen könnten; in den Felsenzeichnungen der Buschmänner Südafrika's gesellen sich dazu Darstellungen von Kämpfen und Jagden; die Eskimos und Tschuktschen verwenden die Thiere ihrer Umgebung als Vorbilder für die Verzierung ihrer aus Knochen gefertigten Geräthe, geben Scenen aus dem täglichen Leben wieder und zeichnen sich in der plastischen Darstellung von Thieren zum Schmuck von Gebrauchs-Gegenständen aus.

Auf der Stufe der jüngeren Steinzeit befinden sich die meisten Inselbewohner des Stillen Ozeans und die Indianer Amerika's. Hier spielen der Ahnencult, das Maskenwesen, die Verzierung des Hausraths eine hervorragende Rolle. Von den drei Hauptgruppen, in welche die Völker des Stillen Oceans zerfallen, zeichnen sich die Melanesier durch ihre ornamentalen Schnitz- und Ritzarbeiten aus, in denen bereits Fragezeichen- und S-Bänder, Tangentenkreise, Flammenformen vorkommen; Thiere

werden in stilisirt-abgekürzter Weise dargestellt, dabei die Farben schwarz, weiss, roth zur Bemalung verwendet. Bei den Mikronesiern sind die reich mit Figurendarstellungen geschnitzten Häuserbalken in rother, gelber und schwarzer Bemalung anzuführen, ferner Perlmuttereinlagen in Holzgeräth; bei den Polynesiern phantastisch geschnitzte Cultusgeräthe. Die Plattformen der Osterinsel mit ihren unförmlichen Colossalfiguren von Stein lassen auf eine eigenartige Stufe der Entwickelung schliessen. — In der Kunst der Indianer macht sich die sogenannte Augenornamentik bemerklich; in Kalifornien finden sich Darstellungen von Schlachten und Jagden als Felsenritzzeichnungen; bei den Rothhäuten sind deren steinerne Tabakspfeifen in Menschen- oder Thiergestalt zu erwähnen.

Als Halbculturvölker, denen bereits das Metall bekannt ist, werden die Neger Afrika's und die Malaien aufgeführt, wobei freilich im Auge zu behalten ist, dass hier vielfach bereits Einflüsse von aussen in Frage kommen. Von den Völkern Mittelamerika's sehen wir, wie schon gesagt, ab, da sie es zu einer wirklichen, auf der Baukunst beruhenden, wenn auch durch äussere Umstände plötzlich unterbrochenen Cultur gebracht haben und besser im Anschluss an die ostasiatischen Gebiete zu behandeln sind. — Die Neger Afrika's, namentlich die der Guineaküste, haben im Anschluss an ihren Ahnencult und Fetischdienst eine hochentwickelte Schnitzkunst bei sich ausgebildet; ihre Ornamentik zeigt einen reichen Wechsel geometrischer Muster in geraden wie in gebogenen Linien; Pflanzenmotive sind selten, dagegen werden schon Flechtmuster nachgeahmt, auch Thiere wie Eidechsen, Giraffen u. s. w. nachgebildet. Besonders merkwürdig ist die in ihrer Weise hoch vollendete Kunst des Bronzegusses (aus verlorener Form) in dem 1897 von den Engländern eroberten Benin, wohin sie im XVI. Jahrhundert von den Portugiesen gebracht worden ist. In eigenartiger, an den Hochreliefstil der Holzschnitzereien sich anlehnender Weise weiss sie die Natureindrücke scharf und technisch hochvollendet wiederzugeben; der Grund dieser Reliefs ist zumeist in gepunzter Arbeit teppichartig gemustert. — Die Kunst der Malaien ist freilich nacheinander durch China, durch die Völker des Islam, dann durch die Europäer beeinflusst worden, so dass ihre hoch entwickelte Ornamentik als durch asiatische Einflüsse fast bedeckt bezeichnet werden kann; der Buddhatempel von Borobudor auf Java mit seinen 550 Nischen für lebensgrosse Buddhabilder zeigt, wie weit hier die Entwickelung gediehen war, aber auch, wie abhängig sie vom Festlande wurde: dagegen lehrt der Denkmälerschatz der Eingeborenen, die sich in's Innere und auf die Berge zurückgezogen, die hoch entwickelte Schnitz- und Verzierungskunst der Battaks und der Dayaks mit ihren dem Ahnencult gewidmeten Geräthen, den Todtenschiffen, den Nashornvögeln und anderen Symbolen, dass hier vielleicht der Ausgangspunkt für die ganze wilde Phantastik zu suchen ist, deren bereits bei Gelegenheit der Polynesier und der Nordwestamerikaner gedacht wurde.

Als Ergebniss der gesammten bisherigen Betrachtung stellt sich

nach W. für die Zierformen heraus, dass die Gegenstände der Natur früher nachgeahmt wurden, als gewisse Erzeugnisse der Technik, und dass wiederum Thiere und Menschen früher nachgebildet wurden als Pflanzen. Eine dritte Quelle des Ornaments bilden die sinnbildlichen Vorstellungen, die bereits frühzeitig nach einer Gestaltung drängen. Wenn W. Seite 38 fgd. einzelne Ornamentformen auf die unmittelbare Nachbildung von Naturgegenständen, wie gewisse Muschelarten oder die Zeichnung bestimmter Thiere (Schlangen, Schmetterlinge) zurückgeführt wissen will, so scheint er den im Menschen ruhenden rythmischen und harmonischen Ziertrieb zu unterschätzen und zu sehr von dem Bestreben geleitet zu sein, die abstracten mathematischen Formen auf äussere Einflüsse zurückzuführen. Dagegen ist der rein technische Ursprung mancher Verzierungsweisen, wie z. B. der Gebrauch eines durchschnittenen Pflanzenstengels, mit welchem regelmässige Dreiecke in den weichen Thon eingedrückt wurden, ohne weiteres zuzugestehen.

Mit Aegypten betreten wir das erste und in seiner Art einzig dastehende Culturland. Ist auch die älteste Gesittung dieses aus Asien stammenden Volkes gleichzeitig mit jener der Mesopotamier, so empfiehlt es sich doch fraglos, wie hier geschehen, dessen Betrachtung an die Spitze der Darstellung zu setzen, sowohl wegen des Reichthums der erhaltenen Denkmäler wie wegen der Dauer und Folgerichtigkeit seiner Entwicklung. Hier tritt uns zum ersten Mal eine gewaltige, bis in alle Einzelheiten völlig abgeklärte Baukunst entgegen; das Pflanzenornament sehen wir bereits in voller Ausbildung; eine Rundplastik herrscht, die trotz der alterthümlichen Steifheit in Haltung und Bewegungsmotiven, in Bezug auf das „Verständniss des unbewegten nackten Körpers kaum etwas zu wünschen übrig lässt"; die Flächendarstellung endlich hält sich streng innerhalb der Grenzen eines raumzierenden Stils, der gar nicht die Versuchung aufkommen lässt, ein Abbild der Wirklichkeit vortäuschen zu wollen. Die Gestalt der Baukunst wird auf das im Lande vorkommende Material zurückgeführt, den Bruchstein und die Nilschlammasse, deren Schichtung das schräge Ansteigen der Mauern bedingt und so zu einem Stil führt, der treffend als versteinerte Erdarbeit bezeichnet wird. Mit Ausnahme des wetterfesten Granits wird alles Material mit einem feinen Stucküberzug, der mit Bildern und Bilderschrift verziert wird, überzogen. Bei Gelegenheit dieses Bekleidungsprinzips, das für die Bethätigung der Kunst erst volle Freiheit schafft, hätte Semper's für die Erkenntniss des Alterthums so fruchtbringende Theorie wohl berücksichtigt werden können.

Auf Einzelheiten der Darstellung, welche mit Sorgfalt die mannigfachen Abwandlungen dieses abgeschlossenen und zäh an starrer Ueberlieferung hängenden Stils durch die drei Jahrtausende seines Bestehens verfolgt, kann hier nicht eingegangen werden. Es genügt, darauf hinzuweisen, wie alle die eigenartigen Gebilde der ägyptischen Baukunst von den Heldengräbern in Pyramidenform bis zu den Felsengräbern, wie die Tempel mit ihren Säulenhöfen und dämmerigen Säulenwäldern, bis zu

jener reichgegliederten, im Aeussern das Innere wiederspiegelnden Form geschildert werden, welche in dem Riesentempel des Amon in Karnak ihr gewaltigstes Denkmal findet; wie die Entstehung des Rundstabs und der Hohlkehle an den Thüren und die mannigfaltige Entwickelung der Säulenformen berücksichtigt wird. Die plastischen Erzeugnisse der frühen Zeit, die bemalten Kalkstein- und Holzstatuen werden als die frischesten und lebensvollsten Werke der ganzen ägyptischen, ja der ganzen morgenländischen Kunst charakterisirt; und wenn von ihnen gesagt wird, dass sie in späterer Zeit niemals wieder völlig erreicht worden seien, so braucht man dabei nicht nur Aegypten im Auge zu behalten, sondern kann das wohl getrost auf alle Folgezeit ausdehnen. In gleicher Weise hätten wir gewünscht, die nie wieder erreichte decorative Wirkung gleichzeitiger ganz flacher Reliefs hervorgehoben zu sehen, wie deren eines auf S. 115 abgebildet ist. Mit Recht wird übrigens betont, dass noch in der hellenistischen Periode, zu einer Zeit, da das alte Aegypten bereits einem ganz neuen gewichen war, die Portraitplastik noch ein Wiederaufleben erfuhr, das in der Schärfe und Kraft der Naturbeobachtung ganz Ausserordentliches leistete und, abgesehen von einzelnen Besonderheiten, nahezu die Wirkung eines Naturabgusses erzielte. Der Wechsel in den Körperverhältnissen, die Neigung zu zunehmender Schlankheit, welche die einzelnen Abschnitte der dazwischenliegenden Entwickelung kennzeichnet, beansprucht keine sonderliche Bedeutung im Hinblick auf die Kunst, da es sich dabei nicht um ein Fortschreiten, sondern nur um den Wechsel von Moden handelte. Den bis zu 20 m reichenden Riesenbildern der späteren Könige, den Menschengestalten mit Thierkopf, den Zwitterbildungen wie der Sphinx wird die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Auf mesopotamische Einflüsse wird die übertriebene Betonung der Muskeln an den Gebilden der älteren Zeit, die Gestalt des Greifen, seit der 18. Dynastie die des Gottes Bes zurückgeführt. Die Anleihen, die die spätere mesopotamische Kunst bei den Aegyptern machte, sind dagegen freilich weit zahlreicher.

Die Wandmalereien sind bald in einfachem vertieftem Umriss, bald als versenkte Reliefs, endlich auch in leicht erhabener Arbeit ausgeführt, je nach den Kosten, die aufgewendet werden konnten; in dem baulustigen Neuen Reich bedeckten sie einen Flächeninhalt, wie kein anderes Volk ihn aufzuweisen hat; zugleich machte sich, wenigstens bei der nicht an die Ueberlieferung gebundenen Darstellung von Scenen aus dem Leben der unteren Volksklassen eine wesentlich grössere Natürlichkeit und gesteigerte Freiheit in der Wiedergabe der Bewegungen geltend. Gleichzeitig boten die Papyrusmalereien die ältesten Miniaturen der Welt. — Von der Kleinplastik geben die Bronzestatuetten, zum Theil mit Golddamascirung, und die Elfenbeinschnitzereien, die bereits genreartige Motive zeigen, den vortheilhaftesten Begriff; Email auf Goldschmiedearbeiten, Glasuren, sowohl türkisblaue wie andersfarbige auf Töpfereierzeugnissen, endlich Glasarbeiten unter Verwendung von Pflanzenverzierungen in ver-

schiedenen Farben treten bereits auf. Die Ornamentik erreichte eine hohe Blüthe und schaffte Formen wie die Spiralsysteme mit Zwickelkelchen, mit Rosetten besetzte Bänder, Vierblattnetze, Bouquetsäulen; namentlich bildete sie sich zu reicher Farbigkeit in der Verzierung der Decken aus.

Von der altchaldäischen Cultur sind die meisten Reste unter den Trümmern des neubabylonischen Reiches begraben; immerhin wissen wir von ihren Tempeln auf dem mächtigen Stufenunterbau, von dem Backsteincharakter ihrer Verzierungen und namentlich von ihrer gross gestalteten Bildnerei, die Natur und Stil in vollendeter Weise zu verbinden wusste. Was wir von ihren Siegelcylindern, ihren gravirten Silbergefässen und verzierten Steinvasen kennen, lässt doch wohl darauf schliessen, dass auch ihre Ornamentik höher entwickelt gewesen sein wird, als W. annimmt, der sie im Wesentlichen der Stufe der Ur- und Naturvölker einreiht. Die Weiterbildung dieser Kunst bis zu der aus ihr hervorwachsenden, mehrfach durch Aegypten beeinflussten Zeit der Assyrer lässt sich nicht wohl als ein Fortschritt, sondern, wie W. selbst es andeutet, als eine Rückbildung auffassen. Die Kunst der Assyrer und Neubabylonier aber, die namentlich auf dem Gebiete der Plastik so Vorzügliches zu Tage förderte, die Kunst der Perser befruchtete und endlich auf die Griechen selbst einwirkte, kann nicht wohl vor Erledigung der übrigen Culturen behandelt werden, die sich zwischen sie und die altchaldäische schieben und besonders der letzteren noch nahe stehen.

Dahin gehört vor Allem die sogenannte mykenische Kunst jenes Bronzezeitalters, das der homerischen Periode vorausging. Lassen sich auch mehrfach ägyptische und chaldäische Einflüsse nachweisen, so handelt es sich hier doch um eine eigenartig nationale Kunst, die jener der Griechen die Wege bahnte. Die kyklopische Bauweise und die noch wenig entwickelte Malerei lassen auf eine durch Kriege stark beunruhigte Zeit schliessen; dafür ist aber die Ausbildung der Goldschmiedekunst bis in die Verkleidung ganzer Bauglieder zu einer ausserordentlich hohen Stufe emporgeführt, wie dies die getriebenen Todtenmasken in Goldblech beweisen, in denen jedenfalls bereits eine wirkliche Vorstufe lebendiger Bildnisskunst zu erblicken ist; ferner die goldenen Schmucksachen, die getriebenen Silber- und Goldbecher mit Darstellungen, die alles Bisherige an Lebendigkeit der Bewegungen übertreffen, die Dolchklingen mit ihren eingelegten Gold- und Silberplättchen. Auf dem Gebiete der Ornamentik werden die Thier- und besonders die Pflanzenformen ausgebildet und dadurch die spätere griechische Entwickelung vorbereitet; daneben geht der geometrische Stil einher, den man als einen dem Alltagsgebrauch dienenden Bauernstil ansehen kann.

Die phönizische Kunst sowie die der übrigen Völker Syrien's vertritt bereits, wie W. hervorhebt, gegenüber dieser mykenischen eine etwas jüngere Stufe, die bereits vielfach von der Gestaltung der Kunst in den Nachbargebieten beeinflusst ist. Die kleinasiatische endlich, die wiederum stark von der assyrischen abhängt, bereitet in einzelnen ihrer Gebilde,

wie den Münzen und den Felsengräbern, unmittelbar auf die Entwickelung der griechischen Kunst vor. Auf das reiche und in vielfacher Hinsicht interessante Gebiet der assyrischen und der nachfolgenden persischen Kunst einzugehen, verbietet der Raum. Wenn man bedenkt, dass in diesem Bande noch die ganze griechische, dann die römische, endlich all die eigenartigen Gestaltungen der ostasiatischen, indischen und der Islam-Kunst behandelt sind, so kann man sich eine Vorstellung von dem umfassenden Gebiete machen, das hier durchgearbeitet worden ist. Wer als Lernender oder Lehrender mit der Kunstgeschichte zu thun hat, wird in dem Werk eine unerschöpfliche, weil Alles berücksichtigende Fundgrube finden. *W. v. Seidlitz.*

Malerei.

La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti di **Adolfo Venturi.** Con 196 inc. fototipogr. e 38 fotocalcogr. Mailand, U. Hoepli, 1900. Gr. 4°.

Zu dem splendiden Werk über die Sammlung des grossen Industriellen Benigno Crespi in Mailand hat Venturi einen eigenartigen, ausführlichen Text geschrieben, von dem nur zu bedauern ist, dass er mit einer solchen, wenigen zugänglichen und wegen des Formats schwer zu handhabenden Prachtpublication verbunden ist, denn die Untersuchungen, die hier einer Reihe wichtiger, zumeist norditalienischer Künstler gewidmet sind, beanspruchen, sowohl durch die Selbständigkeit und die Neuheit der Ergebnisse wie durch die eigenthümliche und belebte Art der Bilderbeschreibungen einen dauernden Werth. Da ausführliche Orts- und Künstlerregister den Inhalt genau verzeichnen, so sei hier nur auf einige Hauptpunkte verwiesen, damit man daraus entnehmen kann, welche Künstler in erster Linie Berücksichtigung gefunden haben.

Schulen von Parma, Bologna und Ferrara. An das schöne Frühbild Correggio's, die Anbetung des Christkindes, wird die Bemerkung geknüpft, dass wie die knieende Elisabeth mit dem Johannesknaben im Arm nach Mantegna copirt ist (in S. Andrêa zu Mantua), so auch Corregio's Judith in Strassburg, mit der wirkungsreichen Fackelbeleuchtung, durch Mantegna beeinflusst ist. Wichtig ist, dass hier Correggio's Magdalena in Dresden wieder als echt in Anspruch genommen wird; ebenso der Wiener Ganymed und der, jetzt Lotto benannte, kleine blasende Faun in München; dem Meister wird auch die ganze Figur Johannes des Täufers als Jüngling, in Oldenburg (als lombardische Schule bezeichnet), zugeschrieben; dagegen werden ihm die beiden Temperabilder des Louvre, der Triumph der Wissenschaft, Gerechtigkeit und Kunst, als Werke des XVII. Jahrhunderts, abgesprochen, desgleichen (doch wohl in zu grosser Strenge angesichts des schlechten Erhaltungszustandes) auch die Madonna di Casalmaggiore in Frankfurt. — Eine auf S. 21 abgebildete Federzeichnung der Albertina, welche unter Ercole Grandi's Namen geht, eine Allegorie,

wird Francesco Francia zugeschrieben, ebenso die Teller [des Museo Correr, auf denen Apollo dargestellt ist (statt der üblichen Bezeichnung als T. Viti); die Giacomo Francia zugeschriebenen Skizzenblätter in Lille werden dagegen für mantegnesk erklärt. — Auf Grund einer Bemerkung Dolce's werden die Brüder Battista del Dosso und Dosso Dossi dadurch von einander unterschieden, dass ersterer von Raphael, letzterer von den venezianischen Nachfolgern Giorgione's beeinflusst gewesen sei; danach gehören B. del Dosso die heiligen Familien in Oldenburg und in der Galerie Borghese, in Dresden der Friede, der Traum, die (kleineren) vier Kirchenväter an; Dosso Dossi dagegen der David in Stuttgart (wonach derjenige der Galerie Borghese eine Kopie), der Giorgione genannte junge Krieger in Braunschweig und das unter gleichem Namen gehende männliche Bildniss in Pest (No. 86). — Innocenzo da Imola wird das weibliche Bildniss der Galerie Borghese gegeben, welches Morelli Girol. da Carpi zugeschrieben hatte; die Madonna mit zwei Heiligen in Berlin aber wird ihm abgesprochen. — Unter Mazzolino wird ein Bildniss der S. Weber (Franciabigio genannt) sowie die schöne Zeichnung des Berliner Kabinets mit Gottvater und auf der Rückseite Fortuna (Costa genannt) aufgeführt; unter seinem Einfluss habe Garofalo die Madonna der S. Wesendonck gemalt, die dort C. da Sesto genannt wird.

Venezianische und umliegende Schulen. Von Dom. Morone besitzt die S. Crespi ein grosses Hauptbild von 1494, den Kampf zwischen den Gonzaga und den Bonacolsi in den Strassen Mantua's 1328, wahrscheinlich aus dem Palazzo della Pusterla stammend, wo auch die breiten $6^1/_2$ m langen Darstellungen Costa's, Verherrlichungen der Thaten Francesco Gonzaga's, sich befanden, die Aldringen 1630 bei der Plünderung Mantua's sich aneignete und die jetzt im Schlosse von Teplitz aufbewahrt werden. — Das Werk Bartolommeo Veneto's wird sehr bereichert durch die Zusammenstellung einer Reihe nahezu übereinstimmender Madonnen, die in den verschiedenen Galerien unter den Namen Basaiti's oder Catena's gehen, und nach Venturi auf ein Original Marco Pansabeu's zurückgehen könnten; das Exemplar der S. Crespi sieht aber doch zu verschieden von dem 1505 datirten in Bergamo aus (wovon übrigens eine noch frühere Redaction von 1502 vorkommt), als dass beide einer und derselben Hand zugeschrieben werden könnten. Eine Zeichnung der Ambrosiana (Christus und die heil. Frauen), worin Carotti die Hand B. Veneto's erkannt hatte, zeigt dieselben Gebäude wie auf den Hintergründen dieser Madonnen. Danach werden ihm verschiedene weitere Bilder mit gutem Grund zugewiesen. Anknüpfend an das schöne, Solario genannte Männerbildniss der S. Crespi, werden B. Veneto's übrige Halbfigurenbilder hier in reicher Fülle vorgeführt. Wenn der auf S. 98 abgebildete Männerkopf der Albertina diesem, und nicht Boccaccino angehört, so gilt das gleiche von dem Jünglingskopf in Röthel der ehemaligen Sammlung Habich. Das weibliche Bildniss im Louvre (No. 1637) wird nicht ihm zugeschrieben, sondern als Lorenzo Costa nahestehend bezeichnet. — Bei Gelegen-

heit Boccaccino's werden dessen Nachfolger Tommaso Aleni verschiedene Bilder zugeschrieben; die Zeit, da Garofalo aus Boccaccino's Atelier aus Ferrara floh, wird um 1506, statt gegen Ende des XV. Jahrh., verlegt. — Als Jugendwerke Basaiti's erkennt Venturi die Kreuzabnahme in München, die Madonnen ebendort und in einer Privatsammlung zu Bergamo, die hl. Katharina in Pest und eine Madonna der S. Salting; während er für die übrigen, z. Th. bezeichneten angeblichen Jugendbilder keinen anderen Ausweg weiss, als dass sie von einem anderen, Marcus genannten Schüler Bellini's herrühren mögen. — Moretto schreibt er, ausser der bekannten Madonna der S. Leuchtenberg (No. 32) noch eine zweite daselbst zu (No. 39), ferner die Cariani genannte Heil. Familie der Galleria Nazionale in Rom. — Pordenone, von dem hier die prächtige Schiavona ist, giebt dem Verf. Gelegenheit zu einem längeren Excurs über Giorgione. Diesem selbst schreibt er das Seb. del Piombo genannte männliche Bildniss in Pest zu (No. 80), die Tizian genannte Madonna mit dem stehenden Christkinde in Wien; als echt erkennt er die unerklärte Darstellung der National Gallery (No. 1173) an; an der Dresdner Venus habe Tizian das Gewand gemalt; von den verschiedenen Darstellungen des kreuztragenden Christus giebt er der bei dem Grafen Lanckoronsky (früher in Besitz des Malers Marius de Maria) den Vorzug. Nicht von Giorgione sondern von Pordenone sei der junge Mann mit den langen Haaren in Pest (No. 94); nicht von Giorgione das ihm von Morelli zugeschriebene Bildniss der Gal. Borghese; die Giorgione zugeschriebenen, aber D. Dossi gehörenden Bilder sind schon oben erwähnt worden. Seb. del. Piombo, dem er auch das Giorgione genannte Concert des Louvre zuschreiben möchte, giebt er das Cariani genannte Dreifigurenbild in Oldenburg (No. 82). — Die Taufe Christi in der Capitolinischen Galerie nicht von Paris Bordone sondern ein früher Tizian. — Dass das bei Gelegenheit G. Carpioni's erwähnte und auf S. 177 abgebildete Bacchanal der Mainzer Galerie ein Meisterwerk Tizian's sei, klingt befremdlich.

Florentiner. Von Mainardi eine Madonna mit zwei Engeln in der S. Weber, unter R. del Garbo's Namen gehend. — Von Bacchiacca die Beccafumi genannte heil. Familie in München und die Marc. Venusti genannte „Klugheit" in Strassburg.

Mailänder. Boltraffio: das Fresco von S. Onofrio vor 1515; der Stifter scheint derselbe zu sein, der bereits auf einem vor 1510 entstandenen Fresco Peruzzi's vorkommt. — Lionardo (bei Gelegenheit A. de' Predi's): die Belle Feronnière echt, noch von toscanischem Charakter; dagegen die Madonna in der Grotte des Louvre, wenn auch ohne die Uebertreibungen des Londoner Exemplars, ebenso wenig wie diese vom Meister selbst ausgeführt. — Von Bern. de' Conti in der S. Crespi ein (nicht abgebildetes) männliches Bildniss, bezeichnet Bernardinus de Luvinus (wohl ursprünglich Comitibus) 1497. — Von Zenale, der auch hier noch (statt Predi's) als der Schöpfer der grossen Brera-Madonna angesehen wird,

die Beatrice d'Este im Oxforder Christ Church College; das Costa genannte Bildniss der Pitti-Galerie ist nach diesem copirt.

Verschiedene Künstler. Die Van der Goes zugeschriebene Madonna ist wohl eher diesem zu belassen als, mit Venturi, Van der Weyden zu geben. — Das weibliche Bildniss (S. 318) ist sicher holländisch und nicht Schule Van Dyck's. — Interessant ein Bildniss A. de Wale's von Dav. Bally. — Angehängt sind noch eine Madonna Bellini's, eine Beweinung Christi von Marziale und ein Bildniss von Moroni.

W. v. Seidlitz.

Karl Voll, Die Werke des Jan van Eyck. Strassburg, Karl J. Trübner 1900. XIV und 135 SS.

Der Verfasser dieser „kritischen Studie" scheint vor Allem ein Freund der Kunst zu sein, mit dem Geschmack der vorgeschrittenen Kunstfreunde unserer Tage, zuzweit geschulter Philologe, zudritt Historiker und Kenner der alten Malerei. Der Standpunkt, von dem er mit frischer Unbefangenheit die Malereien des XV. Jahrhunderts betrachtet, macht ihn fähig, vor einem weiteren Kreis im rechten Ton die Wunder und Herrlichkeiten der Eyck'schen Meisterwerke zu preisen. Der warme Antheil, der das Piedestal des Helden erhöht, sticht erfrischend ab gegen die pietätlose Redeweise, die in der jüngeren Litteratur hie und da laut geworden ist.

Im ersten Capitel würdigt Voll die durch Inschrift beglaubigten und datirten Gemälde Jan van Eyck's — soweit er sie anerkennt —, nicht ohne dass der eindringenden Betrachtung sich manche bisher kaum beachtete Züge klar enthüllen. Das von 1432 datirte Bildniss eines jüngeren Mannes in der Londoner National Gallery wird sorgsam und glücklich analysirt, ein Wenig in der Weise, in der Heinrich Brunn antike Bildwerke zu prüfen pflegte. Alle Feinheiten der Zeichnung, der Modellirung werden mit schöner Deutlichkeit hervorgehoben, im Besonderen die Meisterschaft gepriesen, die den Knochenbau in seiner Wirkung auf das Fleisch und auf die Haut sichtbar macht.

In der — vergleichsweise kühlen — Beurtheilung des Londoner Arnolfini-Bildes, das 1434 datirt ist, betont der Verfasser, dass nicht etwa die Sauberkeit der Feinmalerei, sondern weit höher stehende Eigenschaften das eigentliche Verdienst dieses Meisterwerkes ausmachten. Die gewiss richtige Ansicht trägt er hier und auch sonst in dem Buche polemisirend vor, angeblich gegen einen allgemeinen Irrthum der bisher gültigen Auffassung. Ich wüsste aber wirklich nicht, welcher ernst zu nehmende Beurtheiler das Hauptverdienst des Begründers der niederländischen Malerei in der Bravour der Feinmalerei gesehen hätte.

Wenn der historischen Betrachtung in den Schöpfungen Jan van Eyck's nichts so wunderbar und bemerkenswerth ist wie die Weltlichkeit und Unabhängigkeit des Meisters, so sieht Voll von seinem besonderen Standpunkt die Alterthümlichkeit und den Zusammenhang mit

der kirchlichen Tradition. Wenn die Raumillusion etwa im Arnolfini-Bilde von unbegreiflicher Vollendung dem erscheint, der vergleichend auf die Tafeln Stephan Lochner's oder Roger's van der Weijden blickt, findet Voll, der an Holbein, an Pieter de Hoogh und an die Maler unserer Zeit denkt, Eyck's Raumgefühl sei noch ganz (!) unentwickelt, Luft und freie Beweglichkeit mangelten.

Der Pala-Altar von 1436 wird gegen allerlei Bekrittlungen glücklich in Schutz genommen; auf die Weisheit des symmetrischen Aufbaues wird mit Beredtsamkeit aufmerksam gemacht.

Die von 1437 datirte Vorzeichnung der hl. Barbara in Antwerpen erkennt der Verfasser an und wendet sich mit besonderer Neigung zu dem Frauenbildniss der Brügger Akademie, in welchem, 1439 gemalten, Werke er eine der reifsten Schöpfungen des Meisters erblickt. Auf der Stufe, die dieses Portrait darstellt, ist ihm Jan van Eyck, der im Pala-Altar noch mit der Aufgabe rang, frei und fertig. Mit feinen, aber etwas künstlichen und nicht einwandfreien Beobachtungen wird die neue Anschauung von einem Vorwärtsschreiten des Meisters in den Jahren 1432 bis 1439 begründet. Während das Portrait der jungen Braut im Londoner Verlöbnissbilde nicht in demselben Grade individualisirt erscheint, wie die gleichzeitigen Männerbildnisse — man hat das oft bemerkt —, ist in dem Frauenportrait von 1439 das Typische fast vollkommen überwunden. In der Haltung des Hauptes wie in der Behandlung des Kostüms und der Beleuchtungsweise sieht Voll weitere Merkmale der letzten Entwickelungsphase. Den leichteren Fluss, eine mildere Auffassung und Formengestaltung darf man wohl als Eigenschaften der Spätwerke Eyck's erkennen, in dem Brügger Portrait, in der Antwerpener Madonna (von 1439), deren Farbenpracht Voll begeistert rühmt, und auch in der Kirchen-Madonna zu Berlin, die er anscheinend mit richtigem Gefühl in etwa dieselbe Zeit setzt, doch werden der Vorstellung von einer folgerichtigen Entwickelung des Meisters noch manche Schwierigkeiten entgegentreten.

Sind nicht diesen späten Bildern auch Schwächen gemeinsam, etwa eine minder scharfe und minder frische Naturbeobachtung, als die früheren Werke zeigen? Voll steht vor den Schöpfungen des Meisters, die er anerkennt, nicht als strenger Kritiker, mit tendenziöser Beflissenheit sieht er hier nur Licht, während er dort, wo seine Kritik zum äussersten Ergebniss führt, nur Schatten erblickt.

Im zweiten Capitel greift der Philologe helfend ein, indem er mit allerlei secundären Textstellen die Ansicht verficht, Jan van Eyck allein sei der Schöpfer des Genter Altares. Für Hubert bleibt gar nichts. Mag er den Entwurf angefertigt haben, dabei war kein Verdienst. Voll bemüht sich, zu zeigen, dass der Inhalt des Genter Altares mit vielen Einzelheiten der litterarischen Ueberlieferung entstamme, irrt aber wohl, wenn er glaubt, mit diesem Nachweis das Verdienst des Meisters, der den Altar entwarf, ausgestrichen zu haben.

Und die Inschrift des Genter Altares! Wenn der Philologe in dem

Voll'schen Haushalt irgendwelche Macht über den Kunstfreund besässe, würden wir wohl nicht so leicht an der Frage nach der Thätigkeit Hubert's vorbeischlüpfen können mit der Annahme: „dass Jan die Hauptarbeit geleistet hat und dass selbst in den Fällen, wo Hubert einzelne Tafeln angelegt hat, Jan nachträglich Alles überging."

Den Wortlaut der Inschrift theilt Voll in der gewöhnlichen Lesart mit — lässt eine „Emendation" folgen, in der an Stelle des Wortes „arte" „frater" gesetzt ist, und meint mit Unrecht, an den thatsächlichen Angaben sei damit nichts geändert. Gerade die auffällige Bestimmung Jan's als des „arte secundus" bereitet der Beurtheilung des Genter Altars und der Brüder van Eyck, wie er sie vorträgt, die grössten Schwierigkeiten.

Der Versuch, den Ruhm des älteren Bruders auszulöschen, wird immer misslingen. Hubert, nicht Jan, hat den Auftrag zum Genter Altar empfangen und seiner Kunst eine reichere und grössere Aufgabe gestellt als irgend ein Tafelmaler vor ihm, ja als irgend ein niederländischer Maler im XV. Jahrhundert. Aus dem Vertrauen der Auftraggeber, aus dem Selbstgefühl des Meisters, der das gewaltige Ganze beherrschte und gliederte, sind Schlüsse zu ziehen, die dem Inhalt der Inschrift nicht widersprechen.

Die stilkritische Analyse des Genter Altares ist bei Weitem nicht so eingehend wie die der kleineren Werke Jan van Eyck's. Da der Verfasser das Altarwerk für eine Schöpfung Jan's schlechthin hält, hätte er nicht zögern sollen, das Studium des reichen, ungleichartigen, viele Aufgaben umfassenden Altares der Charakteristik des Meisters nutzbar zu machen. Hier war eine biegsamere und duldsamere Vorstellung von dem Wesen des Meisters zu erlangen als vor den kleinen Tafelbildern.

Das grosse Werk entspricht in fast keinem seiner Theile dem strengen und engen Begriff von der Kunst Jan's, mit der unser Kritiker herantritt. Jeder lobenden Aussage folgt ein „aber". Vieles wird als auffällig und fremdartig vermerkt, und den Leser verlässt die Vorstellung nicht, dass Voll manchen Flügel, manchen Theil des Genter Altares aus dem „Werke" des Meisters streichen würde, wenn es eben nicht ein Theil des Genter Altares wäre. Gewisse ihm unbequeme Eigenschaften des Stifterbildnisses erklärt der Verfasser mit der Hypothese, hier habe der Maler mit der Conception und Vorzeichnung des Bruders, die er zudeckte, zu kämpfen gehabt.

Das dritte Capitel reiht einige unbezeichnete Gemälde den durch Inschrift beglaubigten an. Der Verfasser ist bemüht, die nicht datirten Werke mit stilkritischen Erwägungen in die historische Reihe einzufügen. Die Verkündigung in St. Petersburg wird sehr früh — vor 1428 — angesetzt, wie auch die, relativ ungünstig beurtheilte Rollin-Madonna. Das „nicht sehr bedeutende" Frankfurter Marienbild wird vermuthungsweise 1433 angesetzt. Als Schöpfungen der letzten Jahre des Meisters, der Periode der Reife, werden betrachtet: das Berliner Arnolfini-Bildniss, das Cardinalportrait in Wien, die Madonnendarstellung in Gustav v. Rothschild's Besitz, endlich die Madonna in der Kirche zu Berlin.

Als die letzte Arbeit Jan van Eyck's möchte Voll den kleinen Dresdener Flügelaltar ansehen, den er als „ziemlich schlecht erhalten“ bezeichnet, gegen dessen Flügel er schwere Bedenken erhebt. Der Meister habe, will der Kritiker glauben, das schöne Mittelfeld hinterlassen, ein Schüler aber schlecht und recht die angeblich weit schwächeren Flügel angefügt.

Hier schon setzt die negirende Bemühung ein, der dann — im folgenden Capitel — Werke, die dem Jan van Eyck bisher, zum Theil ohne Widerspruch, zugeschrieben wurden, in stattlicher Reihe zum Opfer sinken.

Beschreibung, Schilderung und Charakteristik der anerkannten Gemälde sind daraufhin angelegt, das Wesen des Meisters, alle Möglichkeiten seiner Begabung und seines Vermögens, zu umschreiben. Erst wird die Waffnung geschmiedet zu dem folgenden kritischen Feldzug. Leider hat der Verfasser die — allerdings sehr schwierige — Aufgabe nicht gelöst. Die Individualität Jan van Eyck's als Ganzes wird nicht anschaulich gemacht. Voll's Bestimmungen sind zu eng, der besonderen Aufgabe, selbst dem zufälligen Erhaltungszustand dieses oder jenes anerkannten Werkes entnommen, oder zu weit. Viele Aussagen sind so allgemein, dass sie wissenschaftlich vollkommen unbenutzbar erscheinen, obwohl gewiss nicht phrasenhaft, sondern warm gefühlt und klar gedacht. Wenn der Verfasser vor dem Brügger Frauenbildniss sich also begeistert: „klassische Ruhe, die sich mit leisester Bewegung vermählt, ist überhaupt der Charakter dieses Bildnisses; hohe Kraft verbunden mit reinster Zartheit hinterlässt in uns für immer die Erinnerung an einen unsäglich feinen Geist“, so kann dieser Satz, wie mehrere ähnliche, wohl auch vor Bildnissen Raphael's oder Giorgione's gesprochen werden. Oefters wird die Allgemeinheit zur Inhaltslosigkeit, wie etwa in der Stelle: „die Grundlage ist, wie immer bei Jan van Eyck, in der scharfen Darstellung einer von dem Künstler persönlich gesehenen Situation gegeben und zwar wird die Schilderung genau auf einen bestimmten Moment eingestellt.“ Ich hebe gerade diese Stelle hervor, weil sie besonders präcise und werthvoll klingt, aber eben nur klingt. Schlichtheit, Kraft, Harmonie, Symmetrie sind ja Bestimmungen, denen keine Charakteristik der Eyck'schen Kunst aus dem Wege gehen kann, sie genügen aber keineswegs hier, wo das Specifische dieser Kunst festgestellt werden soll. Die besten und feinsten Beobachtungen Voll's beziehen sich auf einzelne Bilder, treffen aber nicht das Ganze.

Von einem anerkannten Bilde zum anderen sich wendend, findet der Verfasser öfters seine Angaben nicht bestätigt. Die Furcht, sich in Widersprüche zu verwickeln, plagt ihn. Und gern betritt er den Ausweg, indem er eine Entwickelung des Meisters construirt. Jan ist ihm unreif im Genter Altare. Wenn Voll an keinem Gliede dieses Werkes eine reine Freude hat, werden alle Schwächen so erklärt. Von 1432—1439 schreitet der Meister vorwärts, zur Freiheit, namentlich in der Individualisirung und in der Raumanschauung. Die Construction der Entwickelung hat ihre schwachen Stellen. Ist Jan van Eyck wirklich jemals weiter gekommen

bezüglich der Raumgestaltung als in der Verkündigung des Genter Altares? Und ferner: mir scheint das Portrait der Stifterin des Genter Altares höchst individuell gestaltet, was Voll — wohl seiner Construction zu Liebe — nicht zugiebt. Die Individualisirung des Frauenbildnisses gehört angeblich zu den letzten Errungenschaften Eyck's. In der als besonders frühe Arbeit betrachteten Petersburger Verkündigung stehen doch die Figuren in keinem anderen Verhältniss zu dem Raume als die Madonna zu der Kirche in dem Berliner Bilde, das ganz spät entstanden sein soll. Im Ganzen scheint mir die Zahl der Bilder zu klein, ihre Aufgaben und Massverhältnisse sind zu ungleich, endlich ist die Zeitspanne zu kurz, als dass die Entwickelungsvorstellung viel Anspruch auf Sicherheit machen könnte. Die verschiedenartigen Bethätigungsweisen der Eyck'schen Kunst auf Entwickelungsstufen vertheilend, wahrt der Verfasser seine enge und strenge Vorstellung, ohne zu bedenken, dass die nach oben gebauten Stufen nach unten fortgesetzt werden können — Jan van Eyck war schon 1422 Hofmaler — und dass sich damit viele neue Möglichkeiten erschliessen würden.

Im Vorwort ebnet der Verfasser sich die Bahn seines kritischen Vorstosses mit einer allgemeinen Bemerkung, indem er zu erwägen bittet „dass auf ungefähr zweitausend Werke der altniederländischen Schule, die uns noch heute erhalten sind, nicht viel mehr als ein Dutzend meistens anonymer Meister kommen, unter die bisher der grösste Theil jener Bilder vertheilt wurde.“ Da nun sehr viele Maler im XV. Jahrhundert in den Niederlanden gearbeitet haben, wird diese Vertheilung a priori verdächtigt. Die statistische Angabe ist irrthümlich. Es handelt sich gar nicht um die altniederländischen Bilder, die uns heute noch erhalten sind, sondern nur um die in der kunsthistorischen Litteratur berücksichtigten. Das sind nicht 2000, sondern höchstens 800, von denen etwa die Hälfte auf das Dutzend Meister vertheilt wird. Ich denke nur an die Bilder des XV. Jahrhunderts. Falls Voll die Zeitgrenze anders gedacht hat, hätte er nicht von 12 Meistern sprechen dürfen. Selbst aus dem XV. Jahrhundert kennen wir mehr als 12 Meister, deren Individualität leidlich klar ist, denen Bilder zugeschrieben werden. Die 400 Tafeln aber, um deren Bestimmung wir uns bemühen, ist ein Rest, der durch viele Siebe gegangen ist, nicht nur durch das Sieb der Zeit. Der wählende Geschmack des Kunsthandels, der Kunstsammler, der Museumsleiter hat im Grossen und Ganzen das B e s t e ans Licht gestellt. Und daher kommt es, dass man mit einiger Aussicht auf Erfolg darangehen durfte, diese Monumente den wenigen im XV. Jahrhundert am höchsten geschätzten Meistern, deren Namen uns bewahrt sind, zuzuschreiben. Viele Irrthümer sind dabei vorgekommen und die zukünftige Kritik wird noch genug Verbesserungen vornehmen können, doch sollte die Arbeit im Allgemeinen, die Methode, nicht durch irrige statistische Vorbemerkungen discreditirt werden.

In dem „kritischen Anhang“ werden mehrere Tafeln, die Niemand mehr für Arbeiten van Eyck's hält, noch einmal getötet, wie die „Bischofs-

weihe des Thomas Beckett“, doch fehlt es nicht an starken Aufregungen. Voll verfügt über eine vergleichsweise ausgebreitete Bilderkenntniss und hat auch die in Madrid und St. Petersburg dem Jan van Eyck zugeschriebenen Werke geprüft. In dem Urtheilen über nicht gesehene Bilder, dessen er sich nicht enthält, liegt eine Kampfesart, die ärgerlich genannt werden darf. Wenn Kenner, deren Meinung auf die ernsteste Beachtung Anspruch erheben darf, nach Prüfung des Originals ein Bild für echt erklären, so sollte Niemand das Gegentheil behaupten, der das Original nicht auch geprüft hat. Ohne sie zu kennen, lehnt der Verfasser drei Gemälde mit optimistischer Sicherheit ab.

Das Bildniss in Hermanstadt, auf das v. Frimmel zuerst hingewiesen und das, soviel ich weiss, Niemand bisher bezweifelt hat, wird verurtheilt und ans Ende des XV. Jahrhunderts versetzt nach Besichtigung der Photographie, wenn nicht nach Besichtigung der Zinkätzung. Mit den „Frauen am Grabe Christi“ in Richmond wird Voll nach Prüfung eines Lichtdrucks fertig. Dieses Bild ist übrigens fünfmal so gross wie er annimmt und wahrscheinlich identisch mit dem ehemals in Antwerpen gesehenen Gemälde. Kann der Kritiker sich hier wenigstens auf negative Aeusserungen Anderer stützen, so fehlt ihm diese Hülfe wieder, wenn er die Jnce-Hall-Madonna verwirft, ohne sie gesehen zu haben. Die Inschrift ist freilich falsch, das Bild aber echt, und der Madonnentypus weist keineswegs auf das Ende des XV. Jahrhunderts. Uebrigens giebt es im Privatbesitz zu Palermo, wie mir W. Bode freundlichst angiebt, eine Copie der englischen Tafel, augenscheinlich noch eine Arbeit des XV. Jahrhunderts, mit derselben Inschrift, die das Original trägt.

Ernstere Angriffe, nach Prüfung der Originale, richtet Voll gegen drei Bilder, die schon durch inschriftliche Beglaubigung geschützt zu sein scheinen, nämlich gegen das Portrait des älteren Mannes im Turban von 1433 in der National Gallery, gegen den Christuskopf in Berlin von 1438 und das Bildniss Leeuw's in Wien von 1436. Besteht die Inschrift des Londoner Bildes vor der strengsten philologischen Kritik des Wortlautes, so ist auch die Schriftform einwandfrei. Wenn die Buchstaben nicht mit Schnörkeln geziert sind wie in einigen anderen Inschriften Eyck's — die Inschrift des Brügger Frauenbildnisses ist nicht reicher gestaltet. Wesentlich sind nur die Bemängelungen der Qualität, die gegen Auffassung, Ausdruck und Modellirung gerichteten Einwendungen. Der Kritiker begreift nicht, „dass Eyck, der so unerbittlich für jede Form und für jeden Begriff den schärfsten und bestimmendesten Ausdruck anzuwenden pflegte, einen nach rechts blickenden Mann sich nach links wenden lässt“. Abgesehen davon, dass der Causalnexus in diesem Satze mir verborgen bleibt — der Mann blickt gar nicht nach rechts, sondern er sieht gerade aus, auf den Beschauer, während sein Kopf ein wenig nach links gedreht ist. Das Verhältniss der Blickrichtung zur Kopfhaltung ist etwa dasselbe wie in dem Brügger Frauenbildniss. Was Voll dort als eine besondere Feinheit und Freiheit preist, erscheint ihm hier mit der Art des Mei-

sters unvereinbar. Der Turban, tadelt der Verfasser weiter, sei regellos und hastig geordnet, nicht als Kofbedeckung gestaltet, sondern eine geballte Masse. Die ruhige Wirkung stelle sich nicht ein; das Bild falle in seine Theile Kopf, Turban und Brust, auseinander. Der Kopf sei nicht charakteristisch. Das Ohr sei vom Turban bedeckt, während doch der Meister sonst nie die Gelegenheit, das Ohr zu bilden, sich entgehen lasse (in dieser Allgemeinheit ist die Beobachtung unrichtig, wie eine Prüfung des Genter Altares lehrt). Anstatt diese und einige andere Bekrittlungen zu bekritteln — gewiss eine überflüssige oder vergebliche Arbeit —, stelle ich die Frage, wie das seiner Mängel wegen aus dem Eyck-Werk ausgewiesene Bild positiv bestimmt werden soll. Voll meidet hier und sonst gewöhnlich die Aufstellung dieser Frage.

Mitsammt seinem Rahmen und der darauf stehenden Inschrift ist die Tafel, die der Tracht nach ein Portrait von etwa 1430 zeigt, der Technik nach offenbar eine Arbeit des XV. Jahrhunderts. Den Eyck'schen Charakter im Allgemeinen giebt selbst Voll zu. Gefälscht im eigentlichen Sinne, also: zu Betrugszweck im Stile eines berühmten Meisters frei gestaltet, wurde doch wohl im XV. Jahrhundert nicht. Sonach bleibt nur die Möglichkeit übrig: die Tafel ist (wenn nicht das Original) mit der Inschrift die Copie eines verschollenen Originals des Jan van Eck. Falls aber die Copie getreu ist — und wir haben keinen Grund, das Gegentheil anzunehmen —, so möchten mindestens einige Bedenken des Kritikers das verschollene Original mittreffen. Ich habe, nachdem ich die Voll'sche Herabsetzung gelesen habe, die Londoner Tafel geprüft und halte sie für ein Original, nicht für eine Copie. Das Leeuw-Bildniss in Wien ist, wie jeder Beobachter sogleich sieht, wie auch Voll gesehen hat, fast ganz übermalt. Deshalb ist die Frage — Copie oder Original — nicht leicht zu beantworten. Andere Möglichkeiten giebt es aus den angedeuteten Gründen auch hier nicht. Raffinirte Fälschungen, die Stil, Tracht und Künstlerinschrift in Einklang bringen, sind, wenn überhaupt, nur im XIX. Jahrhundert ausgeführt worden. Die kleinen Partien des Wiener Bildes, die leidlich intact sind, scheinen mir zweifellos die Originalität zu bezeugen.

Die Inschrift des überall anerkannten, aber nirgends gerühmten Berliner Salvatorbilds hat eine kranke Stelle. Statt „Als" in der bekannten Devise „Als ich kan" liest man — undeutlich — „Ame". Das „L" und das „S" in „Als" schreibt Jan van Eyck stets höchst wunderlich, nämlich das „L" schräg nach hinten geneigt und mit einem Querbalken, der spitzwinklig, rückwärts und oben angesetzt ist, und das „S" als ein eckiges „C", wie ein „E", dem der mittlere Querbalken fehlt. Bei der Ungewöhnlichkeit dieser Buchstabenformen konnte ein Copist leicht die ihm unverständlichen, etwa auch lädirten Formen des Originals in seiner Nachahmung so verändern, dass er, den zweiten Buchstaben mit dem ersten verbindend und den dritten mit dem Querbalken versehend, „Ame" für „Als" schrieb. Das ist einleuchtend. Freilich konnte ein Restaurator ganz ebenso wohl und in derselben Art die Originalinschrift, die etwa zum Theil abgerieben war, verstümmeln.

Da nun die Inschrift scheinbar nicht restaurirt ist — mit vollkommener Sicherheit lässt sich's nicht ausmachen — so kommt Voll's philologische Kritik hier recht glücklich zu dem Ergebniss, unsere Tafel sei eine Copie. Stilkritisch lässt sich dieses Ergebniss nicht so gründlich und überzeugend, wie Voll meint, bestätigen. Die Malerei hat eine weitgehende „Restaurirung" erlitten, was der Verfasser nicht berücksichtigt; grosse Partien in der Stirn, in den Wangen sind neu. Die in der That schwache Zeichnung der Augen kommt auf Rechnung des Restaurators, während einige gut erhaltene Theile, wie namentlich die Lippen, recht fein sind. Scheinbar echt und in der unreinen Behandlung nicht in der Art Jan van Eyck's erscheint der blaue Grund.

Die Petersburger Flügel, die der Verfasser, im schroffen Widerspruche namentlich mit Justi und v. Tschudi, als „ganz unbedeutend und herzlich schwach, überdies von einem russischen Restaurator auf wunderliche, sogar komische Weise restaurirt" dem Meister abspricht, kenne ich nicht.

Die Berliner Crucifix-Darstellung und der „hl. Franciscus" in Turin sind in jüngster Zeit auch von anderen Seiten als von Voll angegriffen worden — wie ich glaube, mit Unrecht. Offenbar versagt Voll vollständig hier, wie sonst, bei dem Versuche, die Bilder positiv zu bestimmen, ihnen einen neuen Platz an Stelle des alten anzuweisen. Er wagt nicht Gruppen zusammenzustellen, etwa die Petersburger Flügel und das Berliner Bild einem Meister zuzuschreiben. Wer die niederländische Malerei des XV. Jahrhunderts als ein Ganzes übersieht, wird sich wundern, wie der Verfasser das primitive, eigenartige und herbe Berliner Bild, das gewiss der 1. Hälfte des XV. Jahrhunderts angehört, als „hübsch aber unbedeutend" als ein „konventionelles . . . Bild des XV. Jahrhunderts" bezeichnen konnte. Mir scheint, man kann den Charakter des Gemäldes kaum weniger zutreffend ausdrücken.

Der Turiner „hl. Franciscus" wird in die Zeit Patenier's gesetzt, was nur bei völliger Unkenntniss der Kunst Patenier's und der Kunst seiner Zeit möglich ist.

Schliesslich sind drei unbezeichnete, ungleichwerthige Bildnisse, die dem Jan van Eyck zugeschrieben werden, gegen die Anklagen Voll's zu vertheidigen, der kleine, fragmentarische Portraitkopf in der Berliner Galerie, das Donatorenbildniss in Leipzig, und — „der Mann mit den Nelken". Das Berliner Köpfchen wird rasch erledigt. Der Verfasser nimmt die, relativ gemeinten, Eigenschaftswörter — „oberflächlich fast grob" —, mit denen v. Tschudi das kleine Bild als ein Fragment aus einer Eyck'schen Tafel einführte, als absolute Bestimmungen, die die Autorschaft des grossen Meisters ausschlössen. Innerhalb der allgemeinen Production jener Zeit, der das Fragment — schon der Tracht nach — angehört, ist die Behandlung geistreich, frei und individuell, dabei durchaus Eyck'isch, die Farbe von tiefer Leuchtkraft und schöner Harmonie. Nicht sorgfältiger ausgeführte und weit schwächer belebte Köpfe sind im Genter Altar zu finden.

Vor der Leipziger Tafel scheint der Kritiker den Zustand nicht berücksichtigt zu haben. Die glückliche Restaurirung konnte dem Bilde die letzten Qualitäten der Oberfläche nicht zurückgeben. Aus der Anlage, der Handform, dem sehr charakteristischen Blick und der Färbung scheint mir die Autorschaft Jan van Eyck's überzeugend hervorzutreten. Den Charakter einer Nachahmung oder Copie hat das leicht behandelte Bildniss gewiss nicht.

Aus der sehr ausführlichen, dankenswerth mühsamen Begründung, mit der Voll seine sensationelle Ansicht über „den Mann mit den Nelken" vorträgt, sind nicht leicht feste Bestimmungen herauszunehmen, die Gegenstand einer Debatte werden könnten. Im Grunde lassen sich viele der Sätze in den einen Satz zusammenfassen: „das Portrait erregt meinen Widerwillen". Die Abneigung eines Mannes von Geschmack, die ich als interessante Thatsache hinnehme, war Ausgang, nicht etwa Ergebniss der Beobachtungen über die Zeichnung, Färbung und Modellirung des berühmten Bildnisses. Die vorurtheilsvollen Beobachtungen sind fein, aber übertrieben und nicht im mindesten beweiskräftig. Wohl sind die Hände fehlerhaft gezeichnet, wohl kann das Ganze den Eindruck der Starrheit und Mühseligkeit hervorrufen — den mir übrigens das Wiener Cardinalportrait in geringerem Grade auch hervorruft — wohl kann man die Geschlossenheit, die vornehme Ruhe vermissen, die einigen Schöpfungen des Meisters eigenthümlich ist, braucht aber deshalb nicht dem Verfasser bis zu einem negativen Resultat zu folgen, dem jede positive Ergänzung fehlt. Ein nicht so absoluter, sondern innerhalb der historischen Grenzen urtheilender Geschmack wird die Tafel vergleichen mit den besten Bildnissen etwa Roger's, des Flémalle-Meisters und des Petrus Christus und wird stets auf Jan van Eyck zurückgewiesen werden. Wer ausser v. Eyck ist im XV. Jahrhundert zu dem hier erreichten Grade der Individualisirung gelangt? Die — relativ sehr grossen — Massverhältnisse des „Mannes mit den Nelken" müssen berücksichtigt werden, sie erklären zum Theil den fremdartigen Eindruck, den diese Schöpfung auf Voll macht. Dass ein Nachahmer im Stile Eyck's diesen Kopf von erschreckender Naturwahrheit geschaffen habe, ist ebensowohl ausgeschlossen wie die Annahme, die Tafel sei eine Copie.

Wenn der Verfasser, der einige Meisterwerke Jan van Eyck's mit Verständniss würdigt und ihre Eigenschaften anschaulich in Worten darstellt, wenn der Verfasser, der sich im Negativen als ein selbständiger und feinfühliger Kritiker bewährt, vielfach mit seinen Resultaten in die Irre gerathen ist, so sind die Fehlerquellen nicht verborgen. Sein rühmliches Streben schlug allzu ausschliesslich eine Richtung ein. Die Vorstellung von der Art des Malers wurde vorzeitig abgeschlossen. Von ihr aus ging die Kritik blindlings vorwärts. Die wohlthätig ergänzende, vom Allgemeinen zum Besonderen schreitende Bemühung, die vom Studium der gesammten niederländischen Malerei her den Besitzstand des Meisters gleichsam einkreist, diese Bemühung fehlt vollständig, mit ihr mangelt die Fähig-

keit, ein Werk positiv zu „bestimmen“. Die Gefahren einer absoluten Kritik der Qualität werden offenbar. Würde etwa das „Werk“ Rembrandt's Stand halten, wenn Voll, von den „Staalmeesters“ ausgehend, die sechshundert Gemälde auf ihre Qualität hin prüfte? — Wenn der Genter Altar schon der viel zu einfachen Vorstellung von Eyck's Kunst, die hier aufgezeichnet wird, nicht ganz entspricht und als „Jugendwerk“ auf den Stufen des Tempels einen Platz erhält, — was hindert uns denn, den „Mann mit den Nelken“ und andere undatirte Gemälde als „Jugendwerke“ noch höheren Grades anzusehen? *Friedländer.*

Graphische Künste.

Initialen von Hans Holbein. Herausgegeben von **Gustav Schneeli** und **Paul Heitz.** Strassburg 1900. 4°. 104 Tafeln mit einem kurzen Vorwort von 14 Seiten.

Die Publication giebt ein colossales Material von holbeinischen Arbeiten, die zwar schon beschrieben aber bisher zum grossen Theil nicht oder nur in Proben publicirt waren. Jeder der sich in Zukunft mit Holbein beschäftigt, wird genöthigt sein, auch zu diesen kleinen, aber so sehr bezeichnenden Nebenarbeiten zu greifen. Allein die Publicationen ist ganz unkritisch und es fehlt jene Genauigkeit und Zuverlässigkeit, die man von einem solchen Werke voraussetzt und erwarten kann. Es ist heute wenigstens in anderen Gebieten üblich geworden, bei Ausgaben alle Anhaltspunkte zu sammeln und zu verwerthen, die es ermöglichen, das Echte vom Unechten das Ganzoriginale vom Halboriginalen zu scheiden. Es ist bei Gedichten üblich, die Verse in der ursprünglichen Reihenfolge zu drucken und fremde Interpolationen auszuscheiden, während hier ungefähr das directe Gegentheil gethan worden ist und die Leistung erinnert bedenklich an gewisse Arbeiten über Baldung, die im gleichen Verlage erschienen sind.

Es wurden von den Basler Verlegern bei Künstlern fast immer nicht einzelne Initialen, sondern ganze Alphabete bestellt, die sich dann zwar in den Druck-Werken weit zerstreut finden, die aber vom Künstler in derselben Laune, in demselben Formate entworfen und auch in derselben Technik ausgeführt wurden. Oft bilden die einzelnen Buchstaben ein zusammenhängendes Ganzes wie die Strophen eines Gedichtes. Hier aber sind zunächst Buchstaben von verschiedener Grösse, verschiedener Erfindung, verschiedener Technik, (Metallschnitte und Holzschnitte) verschiedenen Meistern, Arbeiten, die nachweisbar verschiedenen Verlagsfirmen angehören, (nicht etwa nur auf einer Tafel sondern) unter einer Nummer als ein und demselben Alphabet angehörend abgebildet. Mitten unter frühen holbeinischen Arbeiten finden sich solche, die nach seiner Abreise nach England entstanden sind.

Die Tafeln enthalten nicht bloss holbeinische Initialen, sondern auch

solche von Urs Graf, Ambrosius Holbein und von Holbein's Nachfolgern, was durchaus zu billigen ist. Auch einige fremde Arbeiten sind mit aufgenommen. Es ist nun ferner die Reihenfolge weder nach den Meistern noch nach den Formschneidern noch nach der Entstehungszeit noch nach den Verlegern geordnet, sondern sie ist eine ziemlich zufällige.

Der allgemeine Theil der Einleitung enthält eine im Ganzen zutreffende Darstellung neben einigen Behauptungen, die sich nicht halten lassen. So hat z. B. Holbein auch Initialen mit feinen Renaissance-Ornamenten geziert, auch bilden die Buchstaben und die dahinter sich bewegenden Gestalten meist einen feinen Organismus, der für das Gefühl des Künstlers ein ebenso glänzendes Zeugniss ablegt wie berühmtere Schöpfungen. Man vergleiche nur einmal die fremden Arbeiten am Schluss oder copire sich eine Gestalt genau ohne den Buchstaben.

Der specielle Theil, wo die einzelnen Alphabete besprochen werden, giebt einige Vermuthungen, die richtig sind. Aber was richtig vermuthet wird, war nicht mehr Gegenstand des Vermuthens als das Werk erschien, sondern erwiesene Thatsache und die Mehrzahl der Angaben ist eben nicht richtig, sondern ungenau oder falsch. So erhält man zwar eine ungefähre Vorstellung von dem, was zu Holbein's Zeiten in Basel entstanden ist. Aber ein Bild von dem, was Holbein nun wirklich gethan hat, ein Bild von dem, was Holbein in Basel vorfand, was er da selber gewirkt hat, wie er seine Hilfskräfte schulte, wie er selbst wuchs bei der enormen Thätigkeit, wie er den allgemeinen Stand dieses Kunstzweiges gehoben hat, wie seine Thätigkeit noch nachwirkte, ein Bild dieses Schaffens und Wirkens, das möglich gewesen wäre, giebt das Buch nicht, sondern lediglich den Anblick schöner Initialen, und es muss geradezu davor gewarnt werden, die Daten der Einleitung ernst zu nehmen.

Auch ein scharfblickender Beobachter kann den Sachverhalt aus dem Werke nicht selber herausfinden. Die Abbildungen sind allerdings im Allgemeinen nicht schlecht. Die Clichés müssen sogar z. Th. ganz vorzüglich sein; aber das rauhe Papier verhindert etwas den originalen Eindruck bei ganz feinen Arbeiten. Denn die Clichés sind doch nur nach Abdrücken gemacht, die ihrerseits schon durch das rauhe Papier etwas an Schärfe eingebüsst haben. Sie büssen nun durch das Papier ein zweites Mal an Schärfe ein. Manche Alphabete sind aber auch klexig ausgefallen. Hervorragendes hat in der Wiedergabe gelitten, geringes ist vorzüglich zur Geltung gekommen, wie das zu gehen pflegt und nie ganz zu vermeiden sein wird. Eine Sichtung vor den Originalen und dann eine streng chronologische Anordnung hätte nicht nur ein klares Bild von dem Aufschwung und dem Niedergang gegeben, sondern auch ein überzeugendes Bild, es hätte sich auch das Gleichzeitige und Gleichwerthige gegenseitig gestützt, das Andersgeartete wäre von selbst weggefallen. Auch eine ganze Gruppe von Holzschnitten, die nun als „wohl“, „wahrscheinlich“, auch als „unbedingt“ nach Holbein (aber als von dem Metallschneider Jacob Faber geschnitten) aufgeführt werden, hätten sich

als Schöpfung derselben Monate, desselben Künstlers und Arbeit desselben Holzschneiders mit Sicherheit heraus gestellt.

Nach allgemeinem Laienurtheil kommen nun allerdings für eine künstlerische Schöpfung, die nicht signirt und nicht urkundlich bezeugt ist, im Grunde sämmtliche Künstler in Betracht, die zur selben Zeit gelebt haben, und es ist die Autorschaft reine Meinungssache. Vielleicht hegt Heitz diese Ansicht, indessen habe ich etwa dreiviertel Jahre vor Erscheinen dieses Buches im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen Bd. XX. (1899) S. 233 u. ff. auch erhebliche äussere Gründe für die Autorschaft der einzelnen Alphabete beigebracht und ausserdem die Chronologie und die Vertheilung derselben auf die einzelnen Buchdrucker festgestellt und auch diese nicht zu leugnenden und schon für die Bestimmung der Autorschaft wichtigen Thatsachen sind unberücksichtigt geblieben. So weit uns bekannt, vertheilt sich die Arbeit an dem Werke so, dass Heitz im Wesentlichen sich der Mühe unterzogen hat, die Initialen zusammen zu suchen, Schneeli dagegen im Wesentlichen die Einleitung verfasst hat und die Mängel erklären sich hauptsächlich daraus, dass Schneeli's Arbeit schon gedruckt war, als mein Aufsatz erschien, während er eingehende Studien zum Zwecke der Arbeit selber nicht gemacht hatte. Allein in solchem Zustand hätte die Einleitung wenigstens unter keinen Umständen mehr publicirt werden dürfen. In älteren Wissenschaften, wo man es genau zu nehmen pflegt, wurde noch neuerdings die Ausgabe eines alten Schriftstellers, die sich als verfehlt erwies, eingestampft. Mit solch unkritischen Ausgaben wird eben der Wissenschaft schliesslich doch mehr geschadet als genützt.

Gewiss, manches Alphabet ist vollständig oder annähernd vollständig abgebildet und ohne fremde Zuthaten. Allein charakteristisch ist doch für diese Publication die andere Thatsache, dass schon der grosse Initial auf dem Umschlag nicht im richtigen Alphabet untergebracht ist und dass sowohl über das Alphabet, zu dem er gehört, als auch über die Initialen, bei denen er fälschlich abgebildet ist, nachweisbar unrichtige Angaben im Texte stehen. Dieser Buchstabe I findet sich auf Tafel XLVI unter No. XXV rechts oben. Er gehört auf Tafel XLVIII unter No. XXVI. Sch. und H. geben an:

„No. XXV sind Holbein's grösste Kinderinitialen. Woltmann nennt sie mit No. II zusammen als 259. Doch gehören nur diese 7 Buchstaben dem Hans Holbein. Sie erscheinen 1523 bei Wolff und Petri und sind wohl einzeln entstanden. No. XXVI gehört im Format dazu — ich halte sie für nachherige Ergänzungen von No. XXV."

Nicht einmal die an sich gleichgiltige Bemerkung, dass No. XXV Holbein's grösste Kinderinitialen seien, ist richtig, ebensowenig wie das unter XXI abgebildete Alphabet nun auch wirklich sein kleinstes Alphabet ist. Die Initialen unter No. XXV (immer das I oben rechts ausgenommen) messen 0,047 im Quadrat, die unter XXVI aber 0,049. No. XXVI ist auch keine nachherige Ergänzung von XXV, da dies Alphabet schon 1521

bei Curio auftaucht; es wurde auch nie von Petri benutzt, wohl aber von Wolff.[1]) Anderseits wurden die Initialen unter No. XXV nur von Petri, nicht auch von Wolff verwendet. Diese, nicht die anderen, sind eine nachherige Ergänzung, nämlich zu einer Reihe von Buchstaben, die sich bei Petri seit 1520 schon finden und bei Schn. und H. unter No. II wiederum mit andersartigem und wieder unter falschen Angaben abgebildet sind.

Ferner gehören die Initialen G auf Tafel I, ABD auf Tafel XXXII und T 2 auf Tafel LXXV zu einem und demselben Alphabet, das Ende 1522 mit schwarzem Grunde bei Petri auftaucht, dann verkauft wurde und mit hellem Grunde bei Wolff und Curio seit 1523 wiederkehrt.

Mit objectiver Sicherheit lässt sich auch der Unterschied zwischen Metallschnitt und Holzschnitt feststellen. Wer an der Schnitt-Technik den Unterschied nicht sieht, obwohl jedes Material seine besonderen Fehler und Vorzüge mit sich bringt, der kann es wenigstens an den Beschädigungen der älteren Stöcke sehen. Metall biegt sich, Holz bröckelt aus. Die Alphabete XXVII und XXVIII sind als Metallschnitte von J. F. (statt I F) angeführt, obwohl für jeden in solchen Dingen Sachverständigen auch noch in der Reproduction der Unterschied in der Technik erkennbar ist. Das erste ist wirklich von I F, das andere von Herman dagegen in Holz geschnitten worden.

Wie hoch die Quote der unrichtigen Angaben ist, mag eine Uebersicht über die ersten Nummern ergeben:

Nr. I. Ende 1516 für Froben entstanden als eine der ersten Arbeiten von Ambrosius Holbein. Der Initial G, ein Metallschnitt von 1522, eines anderen Alphabetes nach Hans Holbein. Nach Sch. u. H. „(1518). Das eigentliche Lebenselement der deutschen Renaissance ist noch nicht darin.“

Nr. II. Grösstentheils Initialen zweier Alphabete von Froben. Das eine in Holzschnitt ausgeführt von Holbein (1516), das andere in Metallschnitt von Jac. Faber, nach diesem copirt (1519). Ausserdem einige Initialen, die Urs Graf für Petri entworfen. A 1 von Urs Graf für Petri, A 2 von Holbein für Froben (1516), A 3 Copie von Jac. Faber. B 1 von Urs Graf, geschnitten von Lützelburger, B 2 Copie (n. H.) von Faber für Froben, D 1 von Urs Graf für Petri, E 1 von Jac. Faber für Froben (Copie n. H.), E 2 von Urs Graf für Petri u. s. w. — Nach Schneeli und Heitz, ,,Ein Alphabet, das Urs Graf 1519 für Froben angefertigt hat . . . Einzelne Copien sind beigegeben.“ Es sind die von Faber nach Holbein gemeint. Am Schluss des allgemeinen Theiles der Einleitung wird noch ferner behauptet, dass Urs Graf die Buchstaben auch geschnitten habe.

---

[1]) bei Curio: Encheiridion oder Handbüchlein . . . von Erasmus, übersetzt von deo Jud. 1521. Luciani Samosatensis Dialogi 1522. Bei Wolff: Bibliorum opus integrum 1522.

Nr. III. Zum grösseren Theil aus einem Alphabet, das 1519 von Hans Frank ausgeführt und von Holbein ergänzt worden sein muss. Von Holbein z. B. der Buchstabe E. Zu dem früheren Kinderalphabet von 1516 gehören H, O, T, zu dem von Petri W 2. — Sch. und H.: „Mit III tritt wohl Ambrosius ein."

Nr. IV. Plumpe Compilationen von Jac. Faber, unter anderem nach Motiven von Ambrosius Holbein. Vergl. meinen Aufsatz A. O. O. S. 242 — Sch. u. H.: wohl von Urs Graf.

Nr. V. Nicht so geringwerthig wie IV und zweifellos von Urs Graf. Hier ist die Vermuthung von Sch. u. H. richtig.

Nr. VI. A, C 1 und O späte aber feine Holzschnitte, zum Theil mit Copien nach Holbein (vergl. C 1 mit C 2); wenn mich mein Gedächtniss nicht täuscht, allerdings in Basler Drucken um 1535 etwa. — C 2, D, E, M, N, Q—II sind Metallschnitte nach Holbein und zwar C 2 und D zu einem Alphabet, das sonst mit Thieren geziert ist, gehörig (vereinzelte weitere Buchstaben unter Nr. VII, z. B.: N.). Das übrige gehört zu einer Folge meist griechischer Initialen, die wie so vieles andere nach italienischen Mustern copirt sind. In dieser Folge sind drei Initialen M, Q und Q 2 wirklich grösser als die anderen, obwohl etwa gleichzeitig entstanden. Beide holbeinischen Folgen tauchen um 1520 auf. Der kleinere Buchstabe D, endlich ein Metallschnitt, dem Stile nach um 1530 oder später. Schn. u. H.: „VI bei Froben 1522 erschienen, reiht sich auch noch vor den holbeinischen Bildern ein, weil es sich stark an italienische Vorbilder anlehnt und damit in Basler Drucken vereinzelt dasteht." Man vergleiche nun die Copie nach Marc Anton Taf. LI und nach Nicoletto da Modena Taf. LIII. —

Nr. VII. B ein Holzschnitt von Ambrosius Holbein. Die übrigen Buchstaben gehören zwei Metallschnittalphabeten an, die zum überwiegenden Theile wenigstens von Holbein entworfen und alle von Jacob Faber geschnitten sind. Der zu dem grösseren Alphabete gehörige Buchstabe A ist auf Tafel XXXII nachzusehn. I 2 endlich späte Copie nach einem Alphabet von 1523. Schn. u. H.: „eine vielleicht selbständige Arbeit des Meisters I. F von 1520" etc.

Nr. VIII. Eine der reizendsten Arbeiten, die Holbein geschaffen. 1. Januar 1521 zuerst auftauchend. Schn. u. H. vermuthen hier richtig: „doch wohl von Hans Holbein".

Nr. IX. Holzschnitte von Holbein, bei Wolff seit 1522, bei Curio seit 1523 im Stil mit XXVI und XXVIII identisch. Schn. u. H.: „Mit IX beginnt die grosse Serie von Alphabeten, welche 1523 in den Drucken von Wolff und Petri auftaucht. Woltmann giebt es dem Ambrosius".

Nr. X. „Das erste unbestrittene Blatt des Hans Holbein". An dieser Bemerkung ist soviel richtig, dass die früher angeführten von Woltmann noch nicht aufgezählt sind. Aber der holbeinische Ursprung ist bei vielen deshalb im Ernst doch nicht bestreitbar, auch meines Wissens nicht bestritten worden; einige Initialen sind auch von Butsch bereits als Holbein

abgebildet worden. Zeitlich sind etwa 18 Alphabete oder kleinere Folgen von Initialen dem hier abgebildeten Alphabet vorangegangen.

Wir haben bisher zwei Angaben gefunden, die völlig zuverlässig waren. Dies dürfte genügen, um den Charakter der Arbeit festzustellen. Etwas mehr hätte auch der Verfasser der Einleitung, der doch schon einiges richtig gesehen hat, sich Mühe geben können.

Heinr. Alfred Schmid.

Beiträge zu Dürer's Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus von **Paul Weber.** Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. Strassburg J. H. Ed. Heitz 1900 (=Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Heft 28).

„Beiträge zu Dürer's Weltanschauung" überschreibt der Verfasser seine Studie und deutet damit an, dass er dem Verständnis der drei grossen Stiche, die zugleich mit auf dem Titelblatt genannt sind, auf breiter cultur- und religionsgeschichtlicher Basis näher zu kommen gedenke, als dies bisher geschehen ist. Ganz neu erscheint denn auch die Deutung der Stiche der Melancholie und des Hieronymus, bei dem Ritter Tod und Teufel bleibt es dagegen bei der erklärenden Benennung „Der christliche Ritter"; die allgemeine Vorstellung jedoch, mit der wir an das Blatt heranzutreten haben, wird dadurch eine wesentlich andere, dass nach Weber's Darlegung das Motiv selbst durchaus nicht der Phantasie Dürer's entstammt. Der Meister verlieh vielmehr diesmal künstlerische Erscheinungsform einem christlichen Ideal, das im Kreise der deutschen Mystik längst eine höchst wichtige Rolle spielte, und auch schon vor Dürer, wenn auch sehr unvollkommen, im Holzschnitt Versinnbildlichung erfahren hatte. Nachbildungen dieser Versuche sind in höchst dankenswerther Weise beigegeben.

Nach dem Vorgang Herm. Grimm's war man seit längerer Zeit gewohnt eine Stelle in dem enchiridion[1] militis christiani des Erasmus mit dem Entstehen des Stiches in Zusammenhang zu bringen, wodurch die Ueberlieferung Sandrart's, der das Blatt bereits als den „christlichen Ritter" bezeichnet, wieder zu Ehren kam. Diese Annahme verwirft Weber. Als der Stich entstand, war das Büchlein des Erasmus noch kaum bekannt geworden. Auf allgemeines Verständniss seiner Schöpfung hätte also der Künstler auf keinen Fall rechnen können, wenn die Anregung von jener Schrift ausgegangen wäre. In Wahrheit prägte Erasmus, als er seinem kleinen Büchlein jenen Titel gab, „kein neues geflügeltes Wort", sondern führte es, an eine allbekannte Vorstellung anknüpfend, damit auf das vortheilhafteste ein, und aus der gleichen Quelle entnahm auch Dürer das

[1]) Nebenbei bemerkt sollte man nicht übersetzen „Handbüchlein vom christlichen Ritter" (cfr. z. B. p. 5), da Erasmus selbst enchiridion mit pugiunculus wiedergiebt. Man vergleiche dazu den Titel der Schrift des Dominicaners Raymundus Martini „pugio fidei contra Mauros et Judaeos" (Kirchenlexicon von Wetzer und Welte s. v. Raymundus).

Motiv. Der christliche Ritter war seit Heinrich Seuse ein Ideal der christlichen Mystik gewesen; einzelne Bevorzugte, glaubte man, würden zu solchem Amt von der Vorsehung besonders berufen. Im XV. Jahrhundert erweiterte sich die Vorstellung dann dahin, dass jeder Christenmensch als ein Ritter Christi zu gelten habe. Dass der Mensch „schon in der Geburt die geistliche Ritterschaft gelobe", war jetzt volkstümliche Vorstellung. In zahlreichen weitverbreiteten Erbauungsschriften war sie ausgesprochen. Die christliche Ritterschaft erschien zudem jetzt nicht mehr als von der offiziellen Kirche abhängig, eine Anschauung, die naturgemäss einer der wichtigsten Hebel der Reformation werden sollte. „Die Zeit des Erwachens der selbständigen religiösen Persönlichkeit hatte begonnen." Von Seite der Hierarchie betrachtete man aber natürlich solche Haltung mit Misstrauen, so dass es nicht Wunder nehmen kann, wenn auch das Büchlein des Erasmus wegen Ketzerei verdächtigt wurde. Damit tritt der Reiter Dürer's in die Reihe der Erscheinungen, die auf den kommenden grossen Kampf der Geister hindeuten, mit dem eine neue Zeit anbrechen, oder besser gesagt, Strömungen zu ihrem Recht gelangen sollten, die seit lange schon einen Umschwung im geistigen Leben des Volkes in den weitesten Kreisen herbeigeführt hatten, aber durch die Macht der Kirche bis dahin niedergehalten worden waren. Eine unerwartete Beleuchtung fällt so plötzlich auf die Schöpfung Dürer's und auf seine persönlichen Anschauungen, wodurch uns seine Beziehungen zu dem Kreise des Staupitz in Nürnberg wie sein späteres Verhalten Luther gegenüber um so verständlicher erscheinen. Dass das künstlerische Verdienst Dürer's dabei keinerlei Einbusse erleidet, wird mit gutem Grunde nachdrücklich betont. In dieser Hinsicht bleibt jeder Zug sein volles Eigenthum. Wie sich der Reiter von dem so aufgehellten Hintergrund abhebt, wirkt durch die reichlich beigebrachten litterarischen Nachweise völlig überzeugend. Erst jetzt ist das Verständniss der Dürer'schen Schöpfung völlig erschlossen.

Den Reiter betrachtet Weber mit Recht als ein selbständig dastehendes Blatt, das nicht im Hinblick auf die beiden Stücke vom Jahre 1514 geschaffen ist, die Melancholie dagegen und der Hieronymus werden als zusammengehörend behandelt und in die engste Beziehung zueinander gebracht. Wie sie in künstlerischer Hinsicht Gegensätze bilden, so veranschaulichen sie nach Weber auch den Kampf zweier unvereinbarer Prinzipien, und zwar wird das Verständniss der Blätter durch Klarlegung des Widerstreites gesucht, in welchem die mehr und mehr erstarkende Laienwissenschaft mit der nichts preisgeben wollenden mittelalterlichen Theologie sich befand, die alles Wissen ausser ihr als etwas Nichtiges zu betrachten lehrte. Man kann der Untersuchung die Anerkennung nicht versagen, dass sie in umsichtiger Beweisführung die These zu begründen sucht. Der historische Hintergrund wird wiederum sehr geschickt aufgerollt. Mit besonderem Interesse wird man das Capitel lesen, in welchem ausgeführt wird, wie die seit dem XIII. Jahrhundert heraustretende Laiencultur allmählich das hergebrachte Schema der sieben freien Künste theils sprengt,

teils eine leidliche Angliederung sich gefallen lassen muss. Erinnern doch noch unsere Universitäten durch die Rangordnung der Facultäten wie gewisse andere Gepflogenheiten an jene uralte Classification des Wissens. Die Unterlage für diese Schilderung bieten zumeist die einst zahlreichen bildlichen Cyklen, in denen die Eintheilung der Wissenschaften sich spiegelte. Eingehender wird zugleich besprochen, wie die sogenannten sieben artes mechanicae in wechselnder Weise zu den sieben freien Künsten in Parallele gesetzt zu werden pflegten. Eine neue Ordnung auf dem Gebiet des geistigen Lebens kündigt sich in alle dem an. Anregungen und Resultate einer Studie Julius Schlosser's über dieses Thema sind neben eigenen Zuthaten hier zum erstenmal vor ein grösseres Forum gebracht.

Die weltlichen Wissenschaften hatten einen kräftigen Anlauf genommen, aber angesichts der durchaus ablehnenden Haltung der Kirche fehlte bei denen, die sich auf jene Gebiete hatten führen lassen, nur zu leicht die rechte frohe Zuversicht und innere Sicherheit, und doch erschien das neue Wissen, zu dessen Pflege die Entwicklung der Dinge hindrängte, so lockend. Ein Spiegelbild des inneren Conflictes, der in Folge davon die Gewissen bedrückte, aber zugleich auch eine Hindeutung auf die Möglichkeit eines Ausgleiches findet nun Weber in den beiden Stichen versinnlicht. Auf der einen Seite gewahren wir düstere, quälende Zweifel an der Berechtigung der weltlichen Wissenschaften, auf der anderen Aussicht und Hoffnung, im Gegensatz zu den kirchlichen Satzungen und Forderungen auf Grund des biblischen Wortes die rechte Freiheit zu gewinnen. Dass Hieronymus beim Uebersetzen der Bibel dargestellt sei, soll für diese Aufstellung den Ausschlag geben. Die Auffassung der Melancholie, als Verkörperung des jene Zeit durchziehenden Weltschmerzes wird damit begründet, dass die geflügelte Frauengestalt in düsterer Schwermuth inmitten von Symbolen der sieben freien[2]) und der sieben mechanischen Künste dasitzt, die eine mit der Kirche in Widerspruch bringende Gedankenwelt heraufbeschwören.

Die neue Deutung der beiden Stiche wird jedoch trotz der eingehenden Argumentation kaum auf Zustimmung rechnen dürfen. Die Erklärung der Beigaben des Melancholie-Stiches dürfte mehrfach als zu gekünstelt erscheinen, wie z. B. die Beziehung des Tintenfasses, falls es ein solches ist, auf die Dialektik, die der Wage auf die Jurisprudenz, welche an die Stelle der Rhetorik getreten wäre (denn Schwert und Wage gehören hier für die Vorstellung doch wohl zusammen), oder die des kleinen geflügelten Genius auf die Grammatik. Da der Knabe, welcher der allegorischen Gestalt

---

[2]) Nur die Musik lässt sich auch bei der Ausdeutung der Symbole, die Weber im einzelnen giebt, nicht nachweisen, was zu seiner Auffassung des Blattes allerdings stimmen würde.

der Grammatik als Vertreter der lernenden Jugend nicht selten beigegeben ist, doch sicher als ein wirklicher Knabe gedacht werden muss, können die allegorischen Flügel der Hauptgestalt nicht gut auf ihn übergehen, auch wenn er als pars pro toto zu nehmen wäre.[3]) Doch solche Einwände wären noch nicht entscheidend. Wenn sich auch einige Stücke in der Umgebung der Frauengestalt zur Zeit nicht erklären lassen, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, dass es sich für das Blatt nur um die Sphäre weltlicher Wissenschaften handeln kann. Somit könnte noch immer die Meinung zu Recht bestehen, dass die menschliche Seele in Schmerz und Schwermuth versunken dargestellt sei, weil diese Wissenschaften quälende Zweifel wecken. Eine andere Frage dagegen ist meines Erachtens die, ob Dürer bei dieser Annahme eine wirklich charakteristische Gestalt geschaffen hätte. Wird ein tiefer empfindender, gestaltungsmächtiger Künstler, der Weltschmerz und verzweifelnde Schwermuth vorführen will, dazu gerade die Züge eines jugendlichen, frischen Frauenantlitzes wählen, das keinerlei Spuren von innerer Zerrissenheit aufweist? Nichts destoweniger würde man vielleicht nicht widersprechen können, wenn dem Kranz auf dem Haupte der Dürerschen Frauengestalt erwiesenermassen die Bedeutung zukäme, die ihm in der Abhandlung beigelegt wird. Der Kranz soll nämlich aus Jelängerjelieber, auch Teucrium oder Bittersüss genannt, geflochten sein, einem Kraut, das „im XVI. Jahrhundert als Sinnbild der die Einsamkeit aufsuchenden Schwermuth" angesehen worden sei. Das Argument wird einem Briefe Melanchthon's entnommen (Corpus reformatorum, Melanchthon V, 1494), wo von einem in Frankfurt befindlichen Gemälde die Rede ist, auf dem ein einsam dasitzendes Mädchen einen solchen Kranz in den Händen gehalten habe. Daneben las man die Beischrift „Je länger je lieber bin ich allein, denn Trew und Wahrheit ist worden klein". Hier ist zuvörderst der aus einem offenbaren Versehen entstandene Irrthum zu berichtigen, dass der Kranz auf dem Haupte der Dürer'schen Melancholie aus Ranken von Bittersüss (solanum dulcamara) geflochten sei, an welchen Namen sich einige Betrachtungen anschliessen. Wer die Blätter dieser Pflanze und ihre Stellung an den Ranken sich einmal genauer angesehen hat, wird sofort widersprechen, wenn er das liest. Zu Melanchthon's Zeit führten zwei Pflanzen den Namen „Jelängerjelieber", eine, welche die Gelehrten Teucrium (ajuga chamaepitys) nannten, und eine andere, die jetzt im Volksmund gewöhnlich Bittersüss (solanum dulcamara) heisst. Aus Unkenntniss warf Melanchthon beide zusammen (cfr. Theologische Studien und Kritiken 1898, Bd. 97, S. 810, Anm.). In Wirklichkeit ist der Kranz der Melancholie aus dem Kraut von „Teucrium"

---

[3]) Ein Irrthum scheint es auch, soviel ich sehe, zu sein, wenn der Hammer auf dem Stiche seiner Form wegen der Goldschmiedewerkstätte zugewiesen wird. Jetzt wenigstens ist er, soviel eine Nachfrage ergab, dort unbekannt, dagegen kommt er in ganz ähnlicher Gestalt in der Hand des Sattlers vor.

geflochten. Diese Namensverwechselung würde aber natürlich nebensächlich sein, sofern der Teucriumkranz,[4]) um den es sich thatsächlich für die Melancholie handelt, bei Melanchthon, wo offenbar von dem gleichen Kranze die Rede ist, wirklich als volksthümliches Symbol der Schwermuth bezeichnet wäre. In der angezogenen Briefstelle kann ich indess keine Andeutung davon finden. Liebe zur Einsamkeit ist doch nicht ohne weiteres gleichbedeutend mit Schwermuth und Weltschmerz, und nur von der Einsamkeit, die man mit der Zeit immer lieber gewinne, spricht Melanchthon in jenem Briefe. Darum ist Jelängerjelieber die bevorzugte Pflanze, der in dieser Lage sich befindenden Personen. Lediglich auf Liebe zur Einsamkeit also deutete, so viel ich sehen kann, der Kranz in der Hand des Mädchens auf dem Frankfurter Bild hin, und das Gleiche hat für den auf dem Haupte der Dürer'schen Melancholie zu gelten. Er ist gewiss ein sehr passendes Attribut für die Vertreterin des Temperamentes, das allem tieferen Wissen zuneigt. So gestimmten Menschen muss die Einsamkeit willkommen sein. Die versuchte neue Deutung der Melancholie erweist sich danach als unhaltbar, und damit fällt auch zugleich die auf den Gegensatz zu diesem Blatt sich gründende Auffassung des Hieronymus-Stiches.

Erlangen. *M. Zucker.*

Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn in Lichtdruck nachgebildet von der Reichsdruckerei in Berlin und Emrik und Binger in Haarlem. Zweite Folge. I. Lieferung. No. 1—50. Berlin, in Kommission bei Amsler und Ruthardt, 1900. Gr. Fol. — Herausgegeben unter der Leitung von **F. Lippmann.** Fortgesetzt von **C. Hofstede de Groot.** (In 150 Exemplaren hergestellt).

Auf die 200 Blätter, die im Jahrgang XVII (1894) des Repertoriums S. 116 angezeigt werden konnten, sind nach langer Pause nunmehr 50 weitere Blätter gefolgt, die späterhin um andere 50 vermehrt werden sollen. Hauptsächlich sind diese Zeichnungen den Sammlungen in Stockholm (No. 10—19), Amsterdam (21—29), London (41, 43—46), Berlin (34, 35, 37, 38B, 39, 40, 42, 48A), Dresden (50), ferner dem Taylor-Museum (8), der Samml. Friedr. Aug. II. (47, 48B, 49) sowie den Privatsammlungen Bonnat (1—4), Six (5—7), Herzog von Devonshire (9), Beckerath (20) und Heseltine (30—33, 36, 38A) entnommen. — Prachtblätter sind die Bildnisse 5 (S. Six, vielleicht Jan Six darstellend; bisher in der S. War-

---

[4]) Kurz vor Eintreffen der Correctur hatte ich Gelegenheit getrocknete Stengel von ajuga chamaepitys mit dem Kranz der Melancholie zu vergleichen. Danach scheint die Aufstellung des Botanikers Cohn, dass ajuga chamaepitys (gleich teucrium Melanchthon's) von Dürer zu seinem Kranze gewählt worden sei, nicht völlig sicher.

wick), 10 (Kopf eines Kindes, Stockholm), 15 (Titia van Uylenburch von 1639, ebendort), 18 (Die grosse Judenbraut, ebendort) und 26 (der eine der Staalmeesters, Amsterdam); dann Joseph die Träume erzählend (7, S. Six). — In den folgenden Blättern vermag ich nicht Rembrandt's Hand zu erblicken: 22 getuschte Landschaft (Amsterdam), 24 Philemon und Baucis (ebendort), 46 Männlicher Akt (Brit. Mus.). — Die kleine Ansicht von Haarlem No. 30 A (Heseltine) scheint doch zu fein und zart für Rembrandt. — No. 33 dürfte schwerlich Moses vor dem brennenden Busch darstellen, 34 aber wird als Piramus und Thisbe (statt als Hagar und Ismael) zu deuten sein.

W. v. Seidlitz.

Museen und Sammlungen.

Die **National Gallery** erwarb im Mai 1900 durch den Kunsthändler Buttery ein bedeutendes altniederländisches Doppelportrait. Auf der Winter Exhibition 1879 war dieses Bild von dem Besitzer Capitain A. F. Dawson ausgestellt worden, mit der Bestimmung, „Quentin Massys" (No. 219 der Ausstellung). Bis dahin wenig bekannt, wurde es lebhaft bewundert. Die Bestimmung befriedigte nicht. Die Namen „Dürer" und „Holbein" wurden ausgesprochen; man glaubte, nur einem der Grössten das Werk zuschreiben zu dürfen. Dargestellt in merkwürdig schmalem Raum (28×66 cm) sind nebeneinander ein alter Mann und eine alte Frau, thätige und harte Charaktere, über die etwas zu erfahren wir begierig gemacht werden. Die gut erhaltene Malerei sitzt auf Leinwand, aber gewiss nicht von Haus aus, ist vielmehr geschickt von dem Holzgrund auf Leinwand übertragen worden. Eine kleine Abbildung ist im August-Heft des „Magazine of art" zu finden. Das Gemälde scheint mir der Auffassung, Zeichnung, Modellirung und Malweise nach ein Werk des Mabuse zu sein und seine höchste Leistung im Portrait.

Friedländer.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Das Musæum Jovianum, dies interessante Zeugniss für den Ruhmessinn ebensowohl wie für den Sammeleifer der Renaissance macht E. Müntz zum erstenmal zum Gegenstande einer eingehenden Studie (Le Musée de portraits de Paul Jove, contributions pour servir à l'iconographie du moyen âge et de la renaissance. 95 S. 4⁰. Sep.-Abdruck aus den Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres t. XXXVI, 2e partie, Paris 1900.) Trotz der testamentarischen Verfügung seines Begründers, des geistvollen, federgewandten Bischofs von Nocera und Lieblings beider Mediceerpäpste, wonach seine Schöpfung in der Villa zu Como, die er sich als Buen Ritiro erbaut hatte, als Ganzes erhalten bleiben sollte, wurde es nicht lange nach seinem Tode, schon zu Beginn des XVII. Jahrhunderts zerstreut. Einzelne seiner Portraits gelangten mit der Zeit in öffentliche Museen (Palazzo Pitti, Museen zu Versailles, zu Madrid und Berlin), andre in Privatbesitz (Prinz Napoléon Bonaparte, Präsident Giraud zu Rouen); eine namhafte Zahl scheint sich bei den zwei Zweigen, in die sich die Familie des Erblassers später spaltete, erhalten zu haben. Doch ist eine Klarstellung hierüber bei der Eifersucht, womit beide ihren Besitz vor der Oeffentlichkeit verbergen und bei dem gespannten Verhältniss, in dem sie zu einander stehen, bisher nicht möglich gewesen. Es ist bekannt, dass das Museum Paolo Giovio's die bedeutendste ikonographische Sammlung war, die seit den Zeiten des Untergangs des römischen Reiches gebildet worden war. Aus Varro's Imagines oder Hebdomades mag ihr Schöpfer die Anregung zu ihrer Begründung gewonnen haben, — in der kleinen Collection römischer Kaisermünzen die Petrarca besass und 1354 Kaiser Karl IV verehrte, sowie in den Bildnissen von Philosophen und Gelehrten alter und neuerer Zeit, womit Federigo von Urbino seine Bibliothek schmückte, hatte Giovio schon Vorgänger auf dem von ihm betretenen Gebiete, von den Illustrationen handschriftlicher und gedruckter Weltchroniken (Giusto da Padova, Leon. Besozzo, Hartmann, Schedel), der Reproduction antiker und neuerer Medaillenportraits (Andrea Fulvio, Hultichius, Guill. Rouille, Andr. Gessner, Marco Mantova Benavides, Bern. Jobin u. a.) ganz zu schweigen. Auch die Bildnisse des Musæum Jovianum wurden ihrerseits bald auf dem Wege der vervielfältigenden Künste reproduciert, — am frühesten die Bildnisse der zwölf

Visconti, in dem 1549 durch Rob. Estienne veranstalteten Druck ihrer Biographien, durch den berühmten Stecher und Drucker Geoffroy Tory; sodann in der 1575 veranstalteten Basler Ausgabe der Elogia, zu deren Illustrirung ihr Verleger Petrus Perna eigens einen Maler (oder Zeichner) nach Como gesandt hatte, um die interessantesten Originale des Museums zu copiren. Ja schon früher, von 1552 bis 1568 hatte Grossherzog Cosimo I durch den Maler Cristoforo dell' Altissimo über 280 Copien von den letzteren anfertigen lassen, — eine Aufgabe, deren sich der Künstler schlecht genug entledigte, so sehr entbehren seine Reproductionen, deren Müntz eine Reihe unter den Bildnissen der im Corridor zwischen den Uffizien und Pal. Pitti untergebrachten Sammlung nachweist, jedes künstlerischen Accents, allen Geschmacks, ja sogar der Aehnlichkeit. Darnach mag man ermessen, welchen Anspruch, namentlich in letzterer Hinsicht, die von Altissimo's Copien im Auftrag Erzherzog Ferdinand's von Tyrol 1576—78 verfertigten Nachbildungen machen dürfen, die sich heute in der kaiserlichen Sammlung zu Wien befinden. Doch erlauben sie mindestens manche Lücke in der Reihe der nach den Originalen des Musæum Jovianum hergestellten Stiche zu ergänzen. Aus der Quelle der ersteren aber haben die Ikonographen bis auf den heutigen Tag zu schöpfen nicht aufgehört; wir erinnern an das dorther (u. a. aus dem Besitze des Marchese Orchi) bei Gelegenheit der Centennarfeier der Entdeckung Amerika's hervorgezogene Portrait des Cristoph Columbus, des einzigen, das einigen Anspruch auf Authenticität erheben darf. — Indem Müntz im Verlaufe seiner Studie den Quellen der Giovio'schen Sammlung und der Art ihrer Bildung nachforscht, ergiebt sich ihm das Resultat, dass sie hauptsächlich aus gemalten Nachbildungen von Vorlagen der verschiedensten Art zusammengesetzt ward. Ihr Begründer selbst erzählt, dass er, nicht in der Lage, sich jedes gewünschte Bildniss im Originale zu verschaffen, nicht nur Gemälde, sondern auch Statuen, Büsten und Medaillen zu deren Herstellung benutzte. Und da die Copien alle das gleiche Mass haben mussten, war der Copist genöthigt, seine Vorlagen bald zu verkleinern, bald auch, was schlimmer ist, in grösseren Massstab zu übertragen. Doch damit nicht genug. In manchen Fällen liess Giovio aus zwei und mehr Vorlagen eine einzige Copie zusammenschweissen, wobei er die Absicht hatte, die eine durch die andere zu corrigiren oder auch zu vervollständigen. Was dabei herauskam, mag man sich leicht vorstellen. Indess auch sie bleiben trotzdem werthvolle ikonographische Urkunden, da mit ihrer Hilfe die Attributionen und die Authenticität mancher Portraitdarstellungen erhärtet oder zurückgewiesen zu werden vermag. So meint auch der Verfasser durch eine Vergleichung solcher Art darthun zu können, dass die in jüngster Zeit in Hinsicht ihrer Attribution durch Bode angezweifelte Büste Macchiavelli's im Museo Nazionale zu Florenz in der That den grossen Pragmatiker darstelle: ihre charakteristischen physiognomischen Merkmale fänden sich sowohl in Altissimo's Portrait, als im Holzschnitt der Basler Ausgabe der Elogia (die beide auf das Original des

Giovio'schen Museums zurückgehen), als endlich auch in dem Autorportrait wieder, das einer Ausgabe der Schriften Macchiavelli's vom Jahre 1550 vorgedruckt ist. Wir vermögen hier indess dem Autor nicht ohne Reserve beizustimmen. Die Aehnlichkeit zwischen der Büste einerseits und den angeführten graphischen Reproductionen andrerseits scheint uns bei weitem nicht so durchschlagend; namentlich fehlt auf den letzteren die bis zur Hässlichkeit charakteristische aufgeworfene Unterlippe wie auch die schiefe Stellung der Augen bei der Büste — Züge, die doch der Bildhauer nicht eigenmächtig hineingelegt haben konnte. Viel näher steht den graphischen Portraits die höchst lebensvolle Terracottabüste der Società Columbaria (Phot. Alinari No. 18536): unseres Erachtens dürfte sonach kein Grund vorliegen, ihre traditionelle Bezeichnung als Portrait Macchiavelli's anzuzweifeln. — Dass aber die Sammlung Giovio's auch Werke von Künstlern ersten Ranges enthielt, bezeugen wieder die Holzschnitte der Basler Ausgabe: eine Anzahl davon geht geradezu auf heute noch vorhandene Meisterwerke zurück (Ippolito de' Medici, Franc. della Rovere, Aretino, Giov. delle bande nere von Tizian, Cosimo I von Bronzino, alle jetzt in Florenz), — während andre Arbeiten hervorragender Künstler durch Giovio selbst angeführt werden: so von Mantegna, von Gent. Bellini (Mahomed II), Bandinelli (Selbstbildniss — vielleicht dasjenige der Uffizien), Bronzino, Vasari u. a. m. — Auch über die Zusammensetzung und Anordnung der Sammlung giebt uns ihr Schöpfer selbst nähere Auskunft. Sie bestand aus vier Kategorien: 1. den Bildnissen verstorbener Gelehrten, Humanisten, Dichter, 2. denen der noch lebenden Berühmtheiten der gleichen Kategorie, 3. den Portraits berühmter Künstler, wozu Giovio nicht nur Maler und Bildhauer, sondern auch „die geist- und witzreichen Männer rechnet, die durch Wort oder Schrift, den Leser oder Hörer zum Lachen gereizt, und so die Sorgen kranker Gemüther erleichtert haben!“ 4. den Bildnissen der Päpste, Könige, Heerführer, die in Krieg und Frieden Ruhm erworben, und nachahmenswerthe oder zu vermeidende Vorbilder geliefert hätten. — Bei Giovio's Tode umfassten die beiden ersten Abtheilungen über 200 Portraits, die letzte nahe an 150. Ueber die Anzahl der 3. Abtheilung sind wir nicht genau unterrichtet, doch scheint sie die wenigst reiche gewesen zu sein. Vielleicht haben wir sie, als Grundstock der Malerbildnisssammlung der Uffizien, dort zu suchen; auch mag wohl Vasari ihr manche der Vorlagen für die Künstlerbildnisse, womit er die zweite Auflage seiner Vite schmückte entnommen haben. — Nach den von Giovio angegebenen vier Abtheilungen seiner Sammlung hat auch Müntz im letzten Theile seiner Studie ein Verzeichniss zusammengestellt, das die sämmtlichen, noch in Reproductionen (Stichen oder Oelcopien) nachweisbaren Portraits des Musæum Jovianum aufzählt. Die dasselbe in reicher Auswahl begleitenden Illustrationsbeigaben nach den ebenerwähnten Vorlagen ermöglichen es dem Leser, die Identificationsargumente des Verfassers in vielen Fällen de visu zu controliren, wobei er in der angenehmen Lage ist, ihnen zumeist zustimmen zu können. *C. v. F.*

Eine Florentiner Caricatur aus dem XIV. Jahrhundert. Zu der unter diesem Titel in Bd. XXII, S. 250 des Repertoriums von Dr. R. Davidsohn mitgetheilten Notiz über die Darstellung eines Ritterkampfes in Federzeichnung auf dem Pergament-Deckblatte einer Handschrift aus dem Jahre 1320 veröffentlicht der inzwischen leider verstorbene Wendelin Boeheim, bekanntlich eine Autorität auf dem Gebiete der Waffen- und Turnierkunde, einige Bemerkungen, die wir hier wiedergeben, weil sie der Mehrzahl der Leser des Repertoriums an dem Orte, wo sie ursprünglich zum Abdruck gelangten, entgangen sein dürften. Boeheim schreibt in der Zeitschrift für historische Waffenkunde Bd. II, S. 20: Die Darstellung sowohl wie das Alter des Blattes muss uns selbst als Caricatur überaus werthvoll erscheinen, und wir dürfen daher nicht mit einem Versuche säumen, ein gelungenes Lichtbild von selbem zu erhalten. Die interessante Notiz Dr. Davidsohn's in ihrer kurzen Fassung giebt uns noch kein Recht, an der Thatsache zu zweifeln, dass wir in der Zeichnung ein Zerrbild vor uns haben; die wenigen beschreibenden Sätze des Verfassers liessen sich aber auch auf eine ernstgemeinte Darstellung beziehen und vermuthen, dass der komische Eindruck auf einfacher Uebertreibung durch die Unbeholfenheit der zeichnenden Hand beruht. Die Länge der Lanze (Stechstange?) giebt bei einer italienischen Zeichnung noch keinen Anlass, an ein Zerrbild zu denken, ebensowenig die plump und zu weit erscheinende eiserne Rüstung (welsches Stechzeug?), in welcher der andere Gegner steckt. Der Umstand aber, dass das Ross des Angreifers in obscöner Art als Hengst dargestellt ist, könnte uns gerade im Gegentheil am wenigsten von einer carikierenden Absicht des Zeichners überzeugen: einerseits weil, und besonders im Gesteche, damals nur Hengste gebraucht wurden, andrerseits weil in italienischen Bilddarstellungen bis in die Renaissance hinein eine übertriebene Darstellung der Geschlechtstheile an Thieren nicht zu den Seltenheiten gehört. Sicher ist dass, wie der Berichterstatter bemerkt, das Feudale und mit ihm das aus dem Bürgerthum erwachsene Ritterthum um 1300 bereits dem Verfalle entgegenging, die Elemente bestanden aber zur Zeit noch in überwiegender Zahl aus Angehörigen italienischer Familien; etwas andres war es mit der Knechtschaft und besonders den Bogen- und Armbrustschützen. — Gerade diese, eine carikierende Absicht noch nicht voll beweisenden Andeutungen lassen uns gespannt den Moment erwarten, wo wir die Zeichnung selbst vor Augen haben werden. *C. v. F.*

Einige Stücke der Waffensammlung im Bargello zu Florenz, die als Meisterwerke der italienischen Kleinkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts auch von Seiten der Kunstfreunde grössere Beachtung verdienen, als ihnen inmitten der Schätze jenes überreichen Museums zu Theil wird, bespricht Wendelin Böheim in der Zeitschrift für historische Waffenkunde

Bd. II S. 28 ff. mit der ihm auf diesem Felde unbestritten zukommenden Competenz. Da ist vor allem (1. Saal, 2. Pfeiler) der Prunkharnisch, den Karl V dem Herzog Alexander Medici um 1531 verehrte, in herrlicher Zeichnung reich getrieben und vergoldet. Der Helm besitzt die Form eines Bärenhauptes, auf der Brustmitte erblickt man die Gestalt der Abundantia. Ohne Zweifel ist dies derselbe Harnisch, den der Waffenschmied Ant. Petrini in seiner Schrift: „Arte fabrile ovvero Armeria Universale“, 1642 (Handschrift in der Nationalbibliothek zu Florenz, veröffentlicht durch E. Plon in seinem Benvenuto Cellini) beschreibt und als dessen Verfertiger er den bisher völlig unbekannten Pirro Sirrico nennt. Die Beschreibung Petrini's stimmt vollkommen mit dem ausgestellten Harnische, nur hat er sich im Gegenstande der Figur auf der Brustmitte geirrt. Der Neptun, den er dafür angiebt, befindet sich nämlich nicht auf der Brust, sondern auf einer der zugehörigen Beintaschen (die zugleich mit dem Helm und Schilde in einer Vitrine daneben ausgestellt sind). — Ein Kunstwerk ersten Ranges ist sodann der in Eisen getriebene, theilweise vergoldete Rundschild mit der Darstellung von Samson und Dalila in der Mitte und antiken Kriegergestalten in der Randbordure. Der Katalog schreibt ihn Guillaume Lemaître, einem in Florenz ansässigen Franzosen zu, wegen seiner Kunstfertigkeit „il gran Maestro“ genannt. Petrini erwähnt von ihm ein eisernes Kästchen, das er für Cosimo II verfertigt hatte, über dessen Verbleib aber nichts bekannt ist. Eine an allen Theilen sammt dem Stiele reich in Gold tauschierte Hellebarde mit Schiessvorrichtung (Vitrine 5) wird auf das vage Zeugniss eines Briefes hin (veröffentlicht in Pini und Milanesi, Carteggio di Artisti) als Arbeit des bekannten Münzmeisters Gasparo Mola aus Como (1611—42) angesprochen. Sicherer als hierfür ist seine Autorschaft für einen herrlichen getriebenen und vergoldeten Helm und Schild (Vitrine 3), wie Ang. Angelucci auf Grund archivalischer Belege nachgewiesen hat. Auch Petrini erwähnt beide Stücke als Werke Mola's. — Ein Prunkschwert, dessen in Eisen geschnittenen und vergoldeten Griff Darstellungen von weiblichen Gestalten und Putten, sowie das Wappen der Medici schmücken, trägt das Datum 1641 und die Signatur des Petrus Arcini aus Reggio (1616—1702), eines der letzten aus der Reihe der berühmten Ciseleure Italien's. — Endlich ist noch der originelle Brustharnisch anzuführen, der in ausgezeichneter Treibarbeit mit Vergoldung über die Brust geschlagene, mit Augen besetzte Drachenflügel zeigt (Vitrine 2). Dieses unübertroffene Meisterstück der Treibkunst wird auch im neueren Kataloge von B. J. Supino (1898) ohne jede nähere Angabe über dessen Autor und Herkunft aufgeführt, während doch beide schon seit längerer Zeit durch W. Böheim selbst festgestellt sind (s. Zeitschrift für bild. Kunst Bd. XIX, und des Genannten „Meister der Waffenschmiedekunst“, Berlin 1897). Und zwar war es auch in diesem Falle das Manuscript Petrini's das ihm die richtige Spur wies. Dieser Autor beschreibt in der ehemals dem Herzog von Urbino, zu seiner Zeit aber dem Grossherzog von Toscana gehörenden

Armeria unser Bruststück, sammt dem dazu gehörigen, heute (wie Böheim vor Jahren nachgewiesen) in der Waffensammlung zu Tsarskoe-Selo befindlichen Helm mit folgenden Worten: „Der Helm ist mit einer Maske dargestellt mit zwei Hörnern, welche durch die Meisterschaft der Arbeit so hervorragen, dass alle Welt sich erstaunt frägt, wie es möglich sei, Eisen so zu treiben und zu ciseliren. Ebenso bilden die Brust zwei Drachenflügel, voll angefüllt mit Augen und stellen die Achselstücke Löwenköpfe dar(?).“ In den beiden Stücken ist der Orca aus dem ersten Gesange von Ariostos Orlando dargestellt. Wann und wie der Helm aus Florenz nach Petersburg gelangte, ist bisher nicht festgestellt. Als Verfertiger beider Stücke nennt Petrini den Bildhauer Piripe, gen. Pifanio Tacito, über dessen Persönlichkeit bisher auch nichts ermittelt ist. In der Portraitsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tyrol, jetzt im Kais. Museum zu Wien, ist auf dem Bildniss Guidobald II von Urbino unser Helm und Harnisch als Beiwerk dargestellt. — So würde ein vergleichendes eingehenderes Studium der Bargellosammlung noch manches bedeutende Werk, manchen verschollenen, einst berühmten Meister der Waffenkunst zu Tage fördern. Vorerst müsste freilich die Geschichte der Sammlung selbst mit Rücksicht auf die Landes- und Regentengeschichte klar gelegt werden, — liegt doch in ihr zu einem Theile die Geschichte des toscanischen wie des urbinatischen Herrscherhauses. *C. v. F.*

Ein interessantes Document zur Künstlergeschichte des Trecento macht Dr. Alberto Chiappelli im Bullettino storico pistoiese, Anno II, fasc. 1 (Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi e di altre antiche pitture nella chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia) bekannt. Es ist auf dem Schmutzblatte eines der Libri di Entrata ed Uscita (D, 294 von 1320 bis 1376 reichend) der Opera von S. Giovanni Fuorcivitas aufgezeichnet und bietet ein merkwürdiges Zeugniss für das Urtheil der Zeitgenossen betreffs des künstlerischen Ranges der Maler aus der zweiten Hälfte des Trecento. Sein Wortlaut ist folgender:

Questi sono li migliori maestri di dipingiere che siano in firenze per la tavola dellopera di sancto Giovanni e quelli che meglio la farebono.

Maestro Tadeo [Gaddi] a sancto piero magiore (Bezeichnung seiner Wohnung).

Maestro stefano [lo Scimmia] in chasa de frati predicatori (gemeint sind die Dominicaner von S. Maria Novella. Ueber den Maler Stefano, den Vater Giottino's vergleiche Vasari I, 447 u. 621).

Maestro Orchagia [Orcagna] e Maestro Nardo in balla (Porta de Balla, das Stadtthor, welches den zweiten Mauerkreis im Zug der heutigen Via dei Servi durchbrach).

Maestro Puccio [Capanna] in via Larga (Vas. I, 402).

Maestro franciescho [Traini] loquale istae in bottegha dellandrea [Orcagna], vgl. Vasari I, 613 n. 2.

Questi sono maestri di siena liquali ci sono dati per li migliori.

Jacopo del pilicciaio.

Bartolomeo bolgarini (vgl. Vasari I, 477).

Pavoluccio di lazarino da luccha.

Aus der Aehnlichkeit der Handschrift unsres Documentes mit jener der Einträge des Operaio vom Jahre 1347 im fraglichen Rechnungsbuche, aus dem Umstande ferner, das Giotto in der Liste nicht vorkommt, hingegen wohl der um 1350 verstorbene Stefano fiorentino, konnte Chiapelli als ihre Entstehungszeit die Jahre 1347—1350 feststellen. Die Veranlassung ihrer Aufzeichnung aber bot die gerade um diese Zeit beabsichtigte Herstellung einer grossen Altartafel für die genannte Kirche, welche in den Rechnungsbüchern auch sonst Erwähnung findet. Leider fehlen unter den Urkunden der Kirchenverwaltung die der Jahre 1350—52, und mit ihnen das Document, das uns über den Auftrag zu dem fraglichen Altarwerke aufklären könnte. Indess scheint er dem in obiger Liste an erster Stelle genannten Taddeo Gaddi zugefallen zu sein; denn ein Rechnungseintrag vom Jahre 1353 (Libro D, 295 a c. 9) bezeugt die Restzahlung von fünf Goldgulden an den Meister für ein Madonnenbild: „a maestro tadeo per resto della tavola di nostra donna Fiorini V d'oro“.

Ob nun das einzige trecentistische Madonnenbild, das sich heute in der Kirche findet, eben jenes Werk Gaddi's sei, das zu beurtheilen überlässt der Verfasser competenteren Richtern. Die Reproduction in Lichtdruck, die er seinem Artikel beigegeben hat, ermöglicht in dieser Beziehung vermöge ihrer Mangelhaftigkeit durchaus keine Entscheidung; es lässt sich aus ihr wenig mehr als der Gegenstand und die Anordnung entnehmen. Es ist ein Polyptychon mit der Madonna in trono in der Mitte, den hl. Jacobus, Johannes d. Evang., Petrus und dem Täufer zu beiden Seiten, und als Bekrönung die Verkündigung in der Mitte, und acht Halbfiguren von Heiligen zu Seiten, — das ganze in einfache gothische Umrahmung gefasst. Die Tafel, die ihm heute als Untersatz, gleichsam Predella dient, und in der Mitte die Gestalt des Evangelisten Johannes, zu ihren beiden Seiten aber acht kleinere Tafeln mit Scenen aus seiner Legende enthält, hat nichts damit zu thun. Sie ist das bezeichnete und datirte (1370) Werk des Pistojeser Malers geringer Begabung Giovanni di Bartolomeo Cristofani, den Vasari als Schüler Pietro Cavallini's erwähnt (I, 542), und unterscheidet sich von der Madonnentafel über ihr auf den ersten Blick als anderer Hände Werk. Die Localführer Tolomei und Tigri haben hier Verwirrung angerichtet, indem der letztere beide Bilder für Arbeiten des Bartolomeo di Vanni erklärt (der 1356 eine urkundlich beglaubigte, aber schon lange verlorene Tafel mit S. Giovanni Evangelista für den Hochaltar lieferte), der erstere hinwieder auch die Madonnentafel für Giov. Cristofani in Anspruch nimmt.

C. v. F.

Die Kanzel im Refectorium der Certosa von Pavia bespricht (in No. 22 des Monitore tecnico vom 10. Aug. 1900) Diego Sant' Ambrogio in eingehender Weise. In dem bekannten Manuscript des beginnenden XVII. Jahrhunderts über die Certosa, das die Ambrosiana bewahrt, wird der Prior Pietro Lomazzo (1563—66) als derjenige aufgeführt, der dem Refectorium (das vorher eine Zeit lang provisorisch als Kirche gedient hatte) seine jetzige Gestalt und Ausschmückung gegeben habe, wie denn auch das Fresco des heiligen Abendmahls von Semini, das eine seiner Wände ziert, das Datum 1567 trägt. Der bildnerische Stil der Kanzel entspricht nun auch durchaus dieser Epoche (Fot. Alinari 14391). In seiner höchst raffinirten Technik beim Mangel an Ursprünglichkeit der Conception und an geistiger Belebung kennzeichnete er sich als ein entwickelter später Trieb der Kunst jener Biagio da Vairone und Stefano da Sesto, die zu Anfang des Jahrhunderts Prunkstücke wie die beiden Marmortabernakel neben dem Hauptaltar im Chor der Certosa schufen. Denselben Charakter überreicher schwulstiger Ornamentation mit in den Motiven zerfliessendem Rankenwerk, schweren Consolen, Cherubimköpfen und Porphyrdisken offenbart auch der untere Theil der Wandkanzel, der sie auf weit herausgebauten Consolen trägt. Aehnliche Decorationselemente (namentlich auch Porphyrscheiben) kommen auch in der Ausschmückung des Chores (Presbyteriums) vor, die den Jahren 1567—80 angehört. Damals war der Architekt und Bildhauer Ambr. Volpi von Casalmonferrato Capomaestro der Certosa, dem diese Arbeit, wie auch der Altaraufbau sammt seinem Bronzetabernakel urkundlich angehören (s. Repertorium XXII, 339). Ferner passt auch die Stilweise der Marmorthüre im sog. Lavabo zu der der Refectoriumskanzel — und auch jene wurde ja mit dem Namen Volpi's nicht ohne Berechtigung in Verbindung gebracht (Repertorium XXIII, 342). So hat denn die Vermuthung Sant' Ambrogio's, auch die Kanzel möchte eine Arbeit seines Meissels sein, viel Wahrscheinlichkeit für sich. Zur Sicherheit dürfte sie aber erst ein genauer Vergleich ihrer figürlichen Theile (Statuetten Christi, der vier Evangelisten und zweier Kirchenväter) mit den Ueberresten von Volpi's Evasiusaltar im Dom zu Casalmonferrato erheben, falls sich daraus die stilistische Uebereinstimmung der Sculpturen beider Denkmäler ergäbe. *C. v. F.*

Die Sculpturfragmente der Villa Antona-Traversi zu Desio bei Mailand wurden jüngst von Diego Sant' Ambrogio zuerst in die Kunstgeschichte eingeführt (Marmi e lapidi di Milano nella Villa Antona-Traversi di Desio im Archivio storico lombardo Bd. XXVII, 1900, Heft 3). Die achtzig und mehr bildnerischen Bruchstücke, die jetzt theils in die Aussenmauern der in den vierziger Jahren erbauten phantastischen „Torre gotica" eingelassen, theils auch um ihren Sockel herum aufgestellt sind, gelangten um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert

in den Besitz der Cusani, damaligen Eigenthümer der Villa, als zur Zeit der cisalpinischen Republik in deren Hauptstadt Mailand Kirchen und Klöster aufgehoben bezw. säcularisirt und ihre Grabmäler und sonstigen Kunstwerke öffentlich an den Meistbietenden verkauft wurden. Ausser der Grabplatte de Guzman's (eines der Kriegshauptleute Karl V, der 1528 vor Lodi in jungen Jahren seinen Tod fand) — die im ersten Bande der Illustrazione del Lombardo-Veneto kurz erwähnt wird, waren alle übrigen Bildwerke der Villa zu Desio bisher unbekannt. Und doch gehört gerade die genannte Grabplatte, soweit sich aus ihrem ausgetretenen Zustande noch urtheilen lässt (sie war ursprünglich im Fussboden vor dem Hochaltar von S. Maria delle grazie eingelassen), keineswegs zu den hervorragenden Stücken unter denselben, mag sie auch — wie sich nach dem Range der zu verewigenden Person schliessen liesse — einer der dazumal blühenden Werkstätten der Busti, Solari, Briosco ihre Entstehung verdankt haben. Sie zeigt die auf zwei Kissen in voller Kriegsrüstung ruhende Gestalt Guzman's, dessen Hände noch im Tode nach Schwert und Dolch zu seiner Seite greifen. — Viel höheren künstlerischen Werth und zugleich sofort ihren Schöpfer Agost. Busti verrathen drei Statuetten der Caritas, Stärke und Klugheit (? letztere ohne Attribut). Die schwärmerisch aufwärts gewendeten Köpfe, die scharf unterhöhlten, in manirirter Nachahmung antiker Motive angeordneten Gewänder sind für den Meister durchaus charakteristisch; die Grösse der Statuetten (ca. 65 cm) lässt vermuthen, dass sie für eines der beiden grossen Grabmäler, dasjenige Birago's in S. Francesco oder das Gaston's de Foix bestimmt gewesen seien; überdies ist die Stärke eine fast wörtlich getreue Replik im Gegensinne der Statuette gleichen Sujets vom letzterwähnten Monument, die das South-Kensington-Museum besitzt. Weniger sicher erscheint (nach der beigegebenen Photographie, allerdings kleinsten Massstabes, zu urtheilen) die vom Verfasser für ein Rundmedaillon der h. Familie und des kleinen Täufers sowie eines knieenden Donators (Lod. Sforza?) in Anspruch genommene Autorschaft Busti's. Ein zweites Rundrelief mit der Darstellung des Christusknaben im Tempel wird von Sant'Ambrogio der Schule Omodeo's zugewiesen, ferner einige Portraitmedaillons (eine weibliche Terracottabüste auf dem Hintergrund einer Muschel, zwei Rundreliefs mit den Profilbildnissen Filippo Maria Visconti's und einer vornehmen Dame mit den Siglen B. L., endlich die Darstellung eines Ritters, der gegen seine zu Boden geworfenen Feinde anstürmt) als bedeutende Arbeiten des Quattrocento charakterisirt, schliesslich fünf musicirende und mehrere kniende Einzelstatuetten, offenbar von zerstörten Denkmälern grösserer Ausdehnung herstammend, für Erzeugnisse der Mantegazzaschule erklärt.

Der Kunst des Trecento gehören hingegen an: die Halbfiguren (in natürlicher Grösse) der Cumäischen und Phrygischen Sibylle; die Marmorstatue einer Madonna mit dem auf ihren Knieen stehenden Christkinde, die in der naiven Grazie der Composition und dem strengen Faltenwurf an die hieratische Majestät der Madonnen Giov.'s da Campione gemahnt;

mehrere Einzelstatuetten, wohl von Grabmälern herrührend, worunter zwei auf ihre Schwerter gestützten Krieger, ein h. Franciscus, ein Petrus und ein h. Bischof. Sodann verdienen Beachtung zwei Sarkophagvorderplatten: die kleinere (1,70 auf 0,65 m), ohne Inschrift und Datum, im Mittelfelde mit dem Verstorbenen, wie er von der h. Katharina der vor ihm thronenden Madonna empfohlen wird, während die beiden Seitenfelder die hh. Georg und Victor enthalten; die grössere (2,20 auf 0,80 m) auf ungetheilter Fläche wieder die Madonna in trono zwischen dem h. Augustin einerseits, dem vom h. Marcus empfohlenen knieenden Verstorbenen andererseits und zu äusserst rechts neben dessen mächtigem Wappenschild eine Inschriftstafel zeigend, die uns seinen Namen Mirani de Bechaloe und sein Todesdatum 1310 enthüllt. Die aus S. Marco stammende Tafel zeigt nicht geringes künstlerisches Können, namentlich im Ausdruck der Physiognomien kräftig realistische Empfindung — Eigenschaften, die den Verfasser veranlassten, sie mit Ugo da Campione, dem Schöpfer der Grabmäler Maggi, Longhi und Suardi in Verbindung zu bringen.

Aber noch mehr Bedeutung, als allen vorbesprochenen Werken, wird von Sant'Ambrogio einer fast lebensgrossen Marmormadonna, mit dem in ihrem Schooss ruhenden Kinde auf elegantem Piedestale stehend, beigemessen. Die Herzogskrone, die sie trägt, sowie die visconteische Impresa der Taube des h. Geistes auf ihrer Mantelschliesse lässt voraussetzen, dass sie für den Dom ausgeführt sei. Ihr Stilcharakter weist sie dem beginnenden Quattrocento zu, die festonhaltenden Putten des Sockels neben manch anderen Merkmalen offenbaren ihre Abhängigkeit von der toscanischen Frührenaissance, wo nicht geradezu ihre Abstammung dorther; der so charakteristische Fall ihrer Gewänder aber (wie ihn andere von dieser beeinflusste Mailänder Bildwerke z. B. Tradate's Martin V., die Figuren am Sarkophag Carelli auch zeigen) lassen den Verfasser für die Bestimmung ihres Schöpfers an Niccolò d'Arezzo denken. — Wie man sieht, bieten die Sculpturschätze der Villa Desio Anregung die Fülle zu weiterem Studium und Erforschung ihrer Provenienz wie ihrer Meister.

C. v. F.

Nochmals zu Tizian's „Moritz von Sachsen“. Auf SS. 398 f. dieses Jahrgangs[1]) ist bezweifelt worden, dass der — nach Cop. 304, 248[b] des k. s. H.-St.-Archiv's — vom Kurfürsten August zu Sachsen († 1586) zeitweilig besessene „Moritz“ von Tizian selbst gemalt oder selbst wiedergegeben worden sei. Nun, bis zum Be-

[1]) Man vgl. dazu „Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königsreichs Sachsen“ VI. (1886), 38 f.

weise des Gegentheils, haben wir August's, uns unverständlicher Preisgabe desselben (1575) an den sogleich zu nennenden Göding ausschliesslich zu glauben. Dass auch spätere „Moritze", zumal des jüngeren Kranach (1559 f.), Heinrich Göding's sen. und wohl Nosseni's auf den „Hauptmeister Venedigs" zurückgehen, dafür sprechen schon deren weit vornehmere Darstellungen: Der Kurfürst Moritz hat, meines Wissens, nur einem vaterländischen Maler: Hans Krelln[2]) gestanden. Jenen „schwarzen Ritter" gedenke ich bald in der „Zeitschrift für bildende Kunst" endlich vorzustellen.

Blasewitz. *Theodor Distel.*

---

[2]) Das „1554" (Moritz † 11. Juli 1553) datirte Gemälde ist kein Galeriebild (man vgl. meine näheren Angaben im „Archive für die sächsische Geschichte" N. F. VI — 1880 —, 126, Anm. 44 und in der „Zeitschrift für bildende Kunst" N. F. XI — 1899/1900 —, 20, sowie die a. zul. a. O. genannte Litteratur).

Nekrolog.

Eduard Chmelarz †. Am 12. October 1900 starb in Wien nach langem, schwerem Leiden der Vice-Director und Leiter der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek, Eduard Chmelarz. Im Jahre 1847 zu Znaim in Mähren als Sohn eines Staatsbeamten geboren, vollendete er seine historischen und kunsthistorischen Studien an der Wiener Universität. Eitelberger's Einfluss war für Chmelarz bestimmend, sich der Kunstgeschichte zu widmen. Im Jahre 1871 trat er als Beamter in die Albertina ein, dort wirkte er an der Seite Thausing's bis zu seiner Berufung an das k. k. österr. Museum (1875) an die Stelle des zum Leiter der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek ernannten Franz Schestag. Eine reiche, vielseitige Thätigkeit entwickelte dort Chmelarz während eines Decenniums. Er hielt öffentliche Vorträge, veröffentlichte in den Mittheilungen des Museums zahlreiche fachwissenschaftliche Arbeiten von bleibendem Werth und verfasste die zweite, völlig umgearbeitete und insbesondere im Systeme verbesserte Auflage des Bibliothekskatalogs, der seither manch' anderer ähnlichen Arbeit zum Vorbilde gedient hat. Nach dem Tode Schestag's wurde Chmelarz an dessen Stelle in die k. k. Hofbibliothek berufen (1885), gleichzeitig fiel ihm auch die Aufgabe zu, die von seinem Vorgänger beabsichtigten, durch seinen Tod aber vereitelten Publicationen: das Gebetbuch Kaisers Max I und die Ehrenpforte Kaisers Max I in den Jahrbüchern der Kunstsammlungen des Kaiserhauses zu veröffentlichen. Der Besançoner Theil des Kaiserlichen Gebetbuches, den August Castan im Jahre 1878 in der Besançoner Stadtbibliothek entdeckt hatte, fand in Chmelarz die erste kritische Bearbeitung (1884), deren Vorzüge auch von der jüngsten diesbezüglichen Publication Giehlow's (Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaisers Maximilian I Jahrbuch XX 1899) anerkannt wurden. Ebenso war es Chmelarz vorbehalten, als erster, die Ehrenpforte des Kaisers Max I, deren geistige Urheber, Künstler, Formschneider und Druckausgaben in zusammenfassender Weise zu besprechen und hierbei grundlegend den Antheil Dürer's und seiner Schüler zu scheiden (1885). Die weiteren Arbeiten Chmelarz' in den Jahrbüchern befassen sich mit einer Ausnahme (Jost de Negker's Helldunkelblätter) ausschliesslich mit Bilderhandschriften der k. k. Hofbibliothek. Es erschienen in chronologischer Folge: „Das ältere Gebetbuch des Kaisers

Max I", eine vlämische Miniaturenhandschrift aus Max I Königszeit. „Ein Verwandter des Breviarium Grimani", (Hortulus animae mit Miniaturen von Horebout), „König Réné, der Gute und die Handschrift seines Romans „Cuer d'Amours épris", „Le songe du Pastourel" von Jean du Prier und Bocaccio's Theseide. Hervorragende Bilderhandschriften der Hofbibliothek, die seit Waagen's Arbeiten keine eingehende Würdigung mehr gefunden hatten, wurden so von Chmelarz wissenschaftlicher Kritik und Würdigung unterzogen, wobei nebst den kunstwissenschaftlichen auch die cultur- und litterargeschichtlichen Seiten der betreffenden Materien eingehende Berücksichtigung fanden.

Eine anstrengende und fruchtbare Thätigkeit entfaltete Chmelarz als Mitglied der Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Mit Referaten, die er in eingehendster und gewissenhaftester Weise erledigte, überhäuft, sah er manchen Morgen an seinem Arbeitstische heraufsteigen. In seinem Nachlasse fand sich das Material zu einer Kunsttopographie Tirol's, das die Frucht der Studien und Forschungen von Decennien darstellt.

Man gewinnt aber doch nur ein unvollständiges, einseitiges Bild, wenn man trotz dieser reichen Thätigkeit die geistige und wissenschaftliche Bedeutung Chmelarz' nach seinen Publicationen beurtheilen wollte. In erster Linie war er ein hervorragender Fachmann und Kenner auf dem weiten Gebiete der graphischen Künste, so schwer diese Kennerschaft zu erwerben, so selten und werthvoll sie ist, sie sinkt doch mit ihrem Träger ins Grab.

Die Kupferstichsammlung der Hofbibliothek wurde seit dem Amtsantritte Schestag's einer Reorganisation unterzogen; unermüdlich hat Chmelarz während seiner ganzen Amtsthätigkeit hieran fortgearbeitet, die alten Inventare wurden revidirt, Ankäufe, die vor und seit Decennien gemacht worden waren und in stillen Ecken ein beschauliches Stillleben führten, wurden bestimmt, katalogisirt und eingereiht, die Ergänzung der Sammlung, soweit die bewilligten Mittel reichten, öfter auch mit Inanspruchnahme ausserordentlicher Credite, in systematischer Weise, in erster Linie unter Berücksichtigung österreichischer Künstler, vollzogen, schliesslich ein Fachkatalog für die Bibliothek der Kupferstichsammlung neu angelegt.

Als Fürst Johann von Liechtenstein aus dem Nachlasse des k. k. Feldzeugmeisters Hauslab dessen weltberühmte Sammlung ankaufte, war es Chmelarz, der mit der wissenschaftlichen Bestimmung, Ordnung und Katalogisirung betraut wurde.

Für das Repertorium für Kunstwissenschaft besorgte er die Bibliographie vom 1. bis 3. Bande gemeinsam mit Schestag, vom 4. bis 11. Bande (1881—1888) allein.

Wenn ich so in aller Kürze die wissenschaftlichen Leistungen Chmelarz' zu würdigen versucht habe, so erübrigt mir noch, ein Wort über den Charakter des Mannes zu sprechen, mit dem mich eine dreissig-

jährige, stets ungetrübte Freundschaft verbunden hat. Er war die verkörperte Güte, Bescheidenheit und Selbstlosigkeit. Seine grösste Freude war es, junge Gelehrte zu fördern, ihnen Material herbeizuschaffen, ihre Arbeiten und sie selbst zu unterstützen. Der harte Kampf, den er in seiner Jugend führen musste, um sich emporzuringen, hatte ihn milde und nachsichtig gemacht. Die Schätze der Sammlungen, deren Behütung ihm anvertraut war, öffnete er nach bestem Können und Vermögen allen Forschern, auch dies muss hervorgehoben werden, denn es gab eine Zeit, die glücklicher Weise hinter uns liegt, wo dies nur mit Kampf und unter Einsetzung der eigenen Person möglich war. *Heinrich Modern.*

Erwiderung.

Max Bach hat gegen meine Bemerkungen zur Parlerfrage (Repert. XXII, S. 385) eine Reihe von Einwendungen erhoben (Repert. XXIII, S. 377), durch die jene nach seiner Meinung entkräftet werden. Als Landsmann der Meister von Gmünd glaubt er sich auf sicherem Boden zu befinden. Leider nur hat der verehrte Herr, der, wie ich höre, Künstler von Beruf ist, nicht bedacht, dass mit historischem Material umzugehen ebenso gut gelernt sein will, wie Zeichnen oder Construiren. Hätte er die Prüfung, die ich jetzt nachholen muss, selbst angestellt, wie sich geziemte, so wäre etliche jetzt ohne erkennbaren Nutzen verbrauchte Druckerschwärze gespart geblieben.

Zuvor aber — und das ist für mich ein Hauptmotiv, diese Zeilen niederzuschreiben — muss ich meine frühere, von Bach gänzlich überhörte Mahnung noch dringender wiederholen: was uns zu wissen nöthig ist, ist nicht die äussere Geschichte der Baumeister, sondern die innere der Bauwerke.

Es würde also die Kölnische Herkunft Meister Heinrich's auch dann noch, wenn sie eine erwiesene Sache wäre, während sie in Wahrheit nur eine äusserst schwach begründete Hypothese ist, belanglos sein gegenüber der anderen Thatsache, dass seine Kirche in Schwäbisch-Gmünd nichts Kölnisches an sich hat. Bach will meinen Hinweis auf die Aehnlichkeit gewisser an der Gmünder Kreuzkirche neu, d. h. für Schwaben neu, auftauchender Motive mit österreichischen Bauten durch folgendes entkräften: 1. Meister Heinrich von Gmünd könne den 1343—48 erbauten Chor von Zwettl nicht gekannt haben, weil er schon um 1330 in Gmünd ansässig gewesen sei. Woher diese Wissenschaft? Sie kann wohl nur eine Folgerung aus der Prager Inschrift sein. Laut derselben hat Peter, der Sohn Heinrich's, die Leitung des Dombaues 1356 im Alter von 23 Jahren angetreten, was auf ein Geburtsjahr 1333 führt. Wenn Bach daraus 1330 macht (S. 387 Zeile 6), so ist dies kein Zeichen von Genauigkeit in der Arbeit. Aber liegt auch in der Sache selbst nichts, was Bach bedenklich macht? Ist es in den Bauverhältnissen jener Zeit irgend erhört, dass ein so junger Mann auf einen so hohen Posten gestellt wird? Und dabei soll derselbe vorher noch längere Zeit in Köln thätig gewesen sein. Es muss doch wohl der dringende Verdacht eintreten, dass in der verderbten Inschrift vor der Ziffer XXIII etwas ausgefallen ist, gerade wie vor dem Namen arler der Buchstabe P. Angenommen indessen, Peter Parler sei wirklich 1333 geboren, so steht doch nirgends, dass er in Gmünd geboren ist. Und weiter, selbst wenn er es wäre, mit welchem Recht kann darauf hin behauptet

werden, der Vater habe seither Gmünd nie verlassen? Es ist doch im XIV. Jahrhundert eine ganz gewöhnliche Sache, dass auch ältere Meister von einem Bau zum andern gehen. Gegenüber dem von mir geltend gemachten Verhalten der Denkmäler ist also Bach's biographisches Argument dreimal werthlos. — 2. Die Thürme waren in Gmünd ähnlich disponirt wie an der Stephanskirche in Wien. Nach Bach soll das nichts zu bedeuten haben, weil an ihren Fundamenten romanische Spuren gefunden sind. Woher weiss Bach, dass, was über diesen Fundamenten gestanden hatte, Thürme waren? Doppelthürme in dieser Anordnung sind in der romanischen Epoche Süddeutschland's gänzlich unbekannt, sie kommen nur an den Seiten eines Langchors vor. Da aber in Gmünd auch die Fundamente von drei romanischen Apsiden gefunden sind, so kann es sich hier nur um ein Querschiff handeln — falls nicht gar um verschlepptes Material. — 3. Mein Satz, dass sowohl das Gmünder Chormotiv als die Hallenanlage etwas für Schwaben neues waren, soll falsch sein. Beweis (S. 382): Die schon 1336 gegründete Stiftskirche in Herrenberg und die noch etwas ältere Marienkirche in Bamberg. Dass Bamberg nicht in Schwaben liegt, will ich nicht urgiren. Ganz unerfindlich ist mir aber, was diese Hinweise in Verbindung mit Bach's Ansicht von der Kölnischen Herkunft des Meisters von Gmünd logisch bedeuten sollen. Und vor allem: sie sind materiell falsch. Die Marienkirche in Bamberg ist gar keine Hallenkirche, sondern eine Basilika und das überlieferte Baudatum 1320 wird von Lotz in seiner an Ort und Stelle aufgenommenen Beschreibung mit Recht angezweifelt; die Kirche, wie sie ist, ist offenbar jünger. Zweitens Herrenberg. Ein Blick auf die Abbildung im württembergischen Inventarwerk lehrt, dass das Datum 1336 nur auf den einschiffigen Chor Bezug haben kann; das Langhaus im Hallensystem gehört, wie auch Paulus im Text richtig angiebt, in die Spätzeit des XV. Jahrhunderts.

Mein Hinweis auf Oesterreich wird also bis auf weiteres zu Recht bestehen müssen, d. h. so lange als nicht eine andere und ältere Denkmälergruppe nachgewiesen wird, in der die drei Hauptmotive der Gmünder Kirche sich ebenfalls bei einander finden. *Dehio.*

Berichtigung.

In dem Aufsatz von M. Bach: „Die Parler und ihre Beziehungen zu Gmünd, Reutlingen und Ulm“ sind beim Umbruch des Satzes zwei Fahnen vertauscht worden. Von „Wie steht es . . .“ auf Seite 382 bis „. . . ausweisen.“ auf S. 383 muss nach „. . . Familien hatte.“ auf Seite 384 versetzt werden.

Auf Seite 383, Zeile 8 von oben und auf Seite 385, Zeile 6 von oben ist statt Geiger zu lesen: Geiges.

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.** *)

(Vom 1. Oktober 1899 bis 30. September 1900.)

Inhalts-Uebersicht.

Theorie und Technik. Aesthetik.

Adamo, Archit. Baugewerksch.-Lehr. Friedrich. Perspektive f. Architekten u. Bauhandwerker. gr. 4⁰. 10 Taf. m. eingedr. u. III S. Text. München, L. Werner. M. 3.—.

Aesthetik, Kleine, od. kurze Erklärg. der Grundbegriffe I. vom Schönen, II. v. der schönen Kunst, III. v. d. schönen Künsten. Von e. gewesenen Lehrer. 2. Aufl. 12⁰. 50 S. Luzern, Räber & Co. M. —.40.

Albert, August. Verschiedene Reproductions-Verfahren mittels lithographischen und typographischen Druckes unter bes. Berücksichtigung d. photomechan. Prozesse. Von A. A., Prof. in Wien. Mit 22 Ill. u. 15 Taf. 8⁰, VIII, 182 S. Halle a. S., W. Knapp, 1900.

Aliskiewicz, Gymn.-Prof. Andr. Fr. Hebbels aesthetische Ansichten. gr. 8⁰. 47 S. Brody, F. West. M. 1.—.

Armstead, Hugh W. The Artistic Anatomy of the Horse: A Brief Description of the Various Anatomical Structures which may be distinguished during Life through the Skin. With Illusts. from Drawings by the Author. Oblong folio. Baillière, Tindall and Cox. 10/6.

Aubert, Joseph. Notions d'anatomie appliquée au dessin; par M. J. A., peintre d'histoire, professeur de dessin au collège Rollin. In-4⁰, 55 p. avec fig. Coulommiers, imprimerie Brodard. Paris, librairie Colin et Cᵉ, 1900. fr. 3.—. [Cours Aubert et Watelet.]

Baes, Edgar. La mission de l'art. (Fédération artistique, t. XXVII, S. 255.)

— L'art et la société. (Fédération artistique, t. XXVII, S. 151.)

Baunard. Le Culte et l'Art chrétien au XIXᵉ siècle; par Mgr B., recteur de l'Université catholique de Lille. In-8⁰, 22 p. Arras, impr. et libr. Sueur-Charruey. Paris, libr. de la même maison. 1900. [Extrait de la Revue de Lille.]

Beissel, Stephan. Gefälschte Kunstwerke. (Stimmen aus Maria-Laach, 1900, 8. Heft.)

Bernard, Emil. De l'art chez les anciens et chez les modernes. (Spectateur cath., 1899, S. 229.)

---

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*
Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

Bernard, Emil. Simples réflexions sur l'art. (Spectateur cath., 1899, S. 234.)

Bie, O. Die Wand und ihre künstlerische Behandlung. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 44. Jahrg., Mai — September.)

Bielschowsky, Albert. Ueber Goethes Kunstanschauungen. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 289.)

Bodenhausen, Eberhard von. Entwicklung und Aesthetik. (Pan, V, S. 236.)

Boisacq, Emile. L'histoire de l'art dans l'enseignement supérieur. (Messager de Bruxelles, 1900, No. 162.)

Bonghi, Rugg. La moralità nell'arte, rileggendo il secondo libro della repubblica di Platone: lettera alla contessa Maria Pasolini. Imola, tip. Galeati, 1899. 16⁰. 25 p. [Estr. dalla Vita italiana, anno I, nⁱ 1—2 (15—25 novembre 1894).]

Bouffier, Hermann. Kunsttechnischer Rathgeber. Recepte und Winke zur Herstellung von Zeichen- und Mal-Utensilien. 8⁰, 113 S. Düsseldorf, F. Wolfrum, 1899.

Bourgeois, Paul. Esthétique de la photographie. Ouvrage exécuté sous la direction de M. Paul Bourgeois, secrétaire général du Photo-Club de Paris. Texte par MM. Bucquet, R. Demachy, F. Coste, E. Mathieu, R. de La Sizeranne, L. Vidal et E. Wallon. In-4⁰, 108 p. avec photogravures dans le texte et hors texte. Paris, imprim. Dræger; Photo-Club de Paris, 44, rue des Mathurins. 1900. [Il a été tiré 75 exemplaires numérotés, avec une suite des planches hors texte, imprimée sur papier des manufactures impériales du Japon, et une suite de toutes les planches dans le texte.]

Brandt, Paul. Vorschläge für den Kunstunterricht an Gymnasien. Programm des Gymnasiums u. der Oberrealschule zu Bonn. 1900. 4⁰, 28 S.

Bruchon. Des difformités, infirmités et maladies reproduites dans les œuvres d'art; par le docteur B. fils. In-8⁰, 36 p. Besançon, imp. Dodivers, 1900. [Extrait des Mémoires de la Société d'émulation du Doubs (7ᵉ série, t. 4, 1899).]

Brücke, Ernest. The Human Figure: Its Beauties and Defects. New and cheaper ed. With 29 Illusts. by Hermann Paar. Cr. 8vo, 202 p. H. Grevel. 5/.

Cennini, Cennino. The Book of the Art. A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting. Translated from the Italian. With Notes on Mediæval Art Methods by Christiana J. Herringham. Cr. 8vo, 326 p. G. Allen. 6/.

Chénier, André. Traité sur la perfection des arts. (La Revue de Paris, 1899, 15 octobre, 1 novembre.)

Courrèges, A. Reproduction des gravures, dessins, plans, manuscrits; par A. C., praticien, rédacteur et correspondant de plusieurs journaux photographiques. In-18 jésus, 106 pages avec fig. Libourne, Imp. libournaise. Paris, lib. Gauthier-Villars. 1900. [Bibliothèque photographique.]

Cremer, Historienmaler Franz Gerhard. Untersuchungen üb. den Beginn der Oelmalerei. Ein Versuch zur Wiedergewinng. der älteren u. ältesten Oelmaltechniken. gr. 8⁰. XIV, 291 S. Düsseldorf, L. Voss & Co. M. 6.—.

Delville, Jean. La mission de l'art. Étude d'esthétique idéaliste. Préface de Édouard Schuré. Bruxelles, G. Balat, 1900. In-12, XXXII, 183 p. fr. 2.—.

Denis, Maurice. Les arts à Rome ou la méthode classique. (Spectateur cath., 1899, S. 197.)

Dessoir, Max. Beiträge zur Aesthetik. (Archiv für systematische Philosophie, N. F., 5. Bd., 4. Hft.; 6. Bd., 4. Hft.)

Deutscher, Paul. Art et révolution. (Avenir social, 1899, S. 455.)

Diesener, Archit. Baugewerk.- u. Masch.-Bauschuldir. H. Praktische Unterrichtsbücher f. Bautechniker. VII. Abtheil. I. Die Säulenordngn., dargestellt f. Bautechniker. Mit 73 Holzschn. 3. Aufl. gr. 8⁰. VII, 52 S. Halle, L. Hofstetter. M. 2.50.

Dippe. Der Begriff des Schönen in d. neueren Aesthetik. Programm des Gymnasiums zu Soest. 1900. 4⁰. 32 S.

Donat, J. Zur Frage über den Begriff des Schönen. (Philosophisches Jahrbuch, hrsg. v. C. Gutberlet, 13. Bd., 3. Heft.)

Durand, J. P. Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale: par J. P. D. (de Gros). In-8⁰, 281 p. Saint-Dizier, imprim. Thévenot. Paris, librairie F. Alcan. 1900. fr. 5.—. [Bibliothèque de philosophie contemporaine.]

Eickmann, Maler akad. Lehr. Heinr. Akte. Kunststudien üb. den nackten menschl. Körper. Naturaufnahmen. 120 Lichtdr.-Taf. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. gr. Fol. (10 Taf. m. 2 S. Text.) Berlin, B. Hessling. M. 6.—.

Ellenberger, Prof. Dr. W., Prof. Dr. H. **Baum** u. Maler Herm. **Dittrich**. Handbuch d. Anatomie der Tiere f. Künstler. 4. Lfg. qu. gr. 4⁰. (8 Lichtdr.-Taf. m. Erklärgn. 26 S.) Leipzig, Dieterich. Subskr.-Pr. M. 7.—; Einzelpr. M. 9.—.

Elliot, Robert. A catechism of art. 8⁰, 24 p. Lamley. 1/.

Erziehung, Die, des Volkes auf den Gebieten der Kunst und Wissenschaft. Vorberichte und Verhandlungen der IX. Konferenz 1900 in Berlin. (= Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, No. 18.) 8⁰, IV, 379 S. Berlin, C. Heymann, 1900.

Eude, Emile, et P. **Vincent-Darasse.** Rapport sur l'enseignement de l'art en France, au XIXᵉ siècle, dans les institutions religieuses. In-8⁰, 37 p. Paris, imp. Levé. 1900. 50 cent. [Exposition universelle de Paris 1900 (classe 4).]

Favini, Prof. Giuseppino. Arte e scienza: conferenza tenuta all'associazione magistrale milanese. Milano, tip. del Riformatorio patronato, 1900. 8⁰. 34 p. Cent. 50.

Fischer, Dr. Albert. Ueber das künstlerische Prinzip im Unterricht. gr. 8⁰. 41 S. Gross-Lichterfelde, B. Gebel. M. —.80.

Frimmel, Theodor v. Die modernsten bildenden Künste u. die Kunstphilosophie. gr. 8⁰. VI, 36 S. Wien, F. Deuticke. M. 1.40.

— Zur Gemäldekunde. (Allgemeine Ztg., München 1900, Beilage No. 71.)

Fritzsch, Geh. Med.-R. Prof. Dr. Gustav. Die Gestalt des Menschen. Mit Benutzg. der Werke v. E. Harless und C. Schmidt. Für Künstler u. Anthropologen dargestellt. gr. 4⁰. VIII, 173 S. m. 287 Abbildgn. u. 25 Taf. Stuttgart, P. Neff Verl. Geb. M. 12.—.

Frizzoni, G. Note artistiche. (Nuova Antologia, anno XXXIV, fasc. 669.)

Gaborit, P. La Connaissance du beau; Sa définition; Application de la définition aux beautés de la nature; par P. G., archiprêtre de la cathédrale de Nantes. In-16, 72 p. Saint-Amand (Cher), imprim. Bussière frères. Paris, lib. Bloud et Barral. 1899. [Science et Religion. Etudes pour le temps présent.]

Gairal, Eugène. Les Oeuvres d'art et le droit (thèse); par E. G., avocat. In-8⁰, 477 p. Lyon, imprimerie Legendre et Cᵉ. Paris, A. Pédone. 1900.

Gaulke, Joh. Das nationale Moment in der Kunst. (Internationale Revue f. Kunst etc., hrsg. v. D. Joseph, I, S. 68 und 83.)

Gelati, arch. C. Nozioni pratiche ed artistiche di architettura: lezioni per il corso di architettura nella r. scuola d'applicazione per gli ingegneri in Torino nel 1897—98. Fasc. 1—8. Torino, tip. lit. Camilla e Bertolero di Natale Bertolero edit., 1899. 8⁰ fig. p. 1—256.

Girardon. Cours élémentaire de perspective linéaire, à l'usage des écoles des beaux-arts, de dessin, des artistes, architectes, etc.; par G., professeur de perspective à l'Ecole des beaux-arts de Lyon. In-8⁰, III, 128 p. avec 28 planches. Evreux, imp. Hérissey. Paris, lib. Laurens. fr. 6.—.

Glehn, Nicolai v. Des Messungsbegriffes 3. Thl. II. Aesthetik. 8⁰. 26 S. Reval, F. Kluge. M. —.80.

Glindemann, Obergärtn. Gartenbaulehr. F. Die Anwendung der Perspective im gärtnerischen Planzeichnen. 5. Taf. (in gr. Fol.), darunter 1 Doppeltaf., m. erklär. Text. gr. 8⁰. 19 S. Stuttgart, E. Ulmer. M. 3.50.

Gómez-Rodríguez, Jerónimo. Conservación y restauración de cuadros. Madrid. Impr. de los Hijos de M. G. Hernández. 1899. En 8.⁰, 46 págs. Pes. 1 y 1.25.

Goodyear, W. H. Renaissance and Modern Art. With Illusts. Cr. 8vo, 310 p. Macmillan. 6/.

Graevell. Die Kunst in der Schule. (Pädagogisches Archiv, hersg. von Krumme, fortges. von E. Dahn, 42. Jahrg., Nr. 2.)

Grosse, Ernst. Kunstwissenschaftliche Studien. gr. 8⁰. VII, 259 S. Tübingen, J. C. B. Mohr. M. 5.—.

Gurlitt, Cornelius. Ueber Goethes Kunstanschauungen. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 314.)

Guyau, M. Rôle moral et social de l'art. (Fédération artistique, 1889, S. 313.)

Gystrow, Ernst. Die Sociologie des Genies. (Aus: „Sozialist. Monatshefte“.) gr. 8⁰. 16 S. Berlin, Verlag der sozialist. Monatshefte. M. —.75.

Harding, J. D. Lessons on Art. Popular edition. Cr. 8vo. 156 p. Warne. 3/6.

Haynié, Joseph. Der lithographische Umdruck. Nach dem heutigen Stande dieser Technik bearbeitet. (= Klimschs graphische Bibliothek. Eine Sammlung v. Lehrbüchern aus allen Gebieten der graph. Künste, 4. Bd.) gr. 8⁰, X, 145 S. mit 22 Textillustrationen. Frankfurt a. M., Klimsch & Co. Geb. M. 3.—.

Hehn, Victor. Italien. Ansichten und Streiflichter. 6. Aufl. mit Lebensnachrichten über den Verf. gr. 8⁰. XXXII, 299 S. Berlin, Gebr. Borntraeger. Geb. M. 7.—.

Hein, Alois Raimund. Hilfsbuch für den Zeichen- und Kunstunterricht. Für den Schulgebrauch hrsg. v. Realsch.-Prof. A. R. H. 3. Heft. gr. 8⁰, VI, 127 S., mit 65 Fig. im Texte. Wien, W. Braumüller. Geb. M. 1.80.

— Kunsttechnologie. (In: Hilfsbuch f. den Zeichen- und Kunstunterricht. Für den Schulgebrauch hrsg. vom Realsch.-Prof. A. R. Hein, 3. Heft.)

Hellmer, Bildh. Prof. Edmund. Lehrjahre in der Plastik. 1. Thl. 4⁰. 19 S. Wien, A. Schroll & Co. M. —.50.

Hennebicq, José. L'art et son but. (Messager de Bruxelles, 1899, No. 341.)

Hennecke, Edgar. Prinzipienfragen der altchristl. Kunstforschung. (Christliches Kunstblatt, 1900, S. 117.)

Herzog, Johann Adolf. Was ist aesthetisch? Ein Beitrag zur Lösung der Frage. 8⁰. 178 S. Leipzig, H. Haessel. M. 2.40.

Hinds, Allen. A Garner of Saints: Being a Collection of the Legends and Emblems Usually Represented in Art. 12mo, 290 p. Dent. 3/6.

Hirn, Yrjö. The origins of art. A pscholog. & sociolog. inquiry. By Y. H., Helsingfors. 8⁰, XI, 331 p. London, Macmillan & Co., 1900.

Hirth, Friedrich. Schriften-Verzeichniss 1869—1899. Als Ms. gedr. 8⁰, 8 S. München, Knorr & Hirth, 1900.

Holyoake, Maltus Q. Picture conservation: Henry Merritt, art conserver. (The Magazine of art, 1900, S. 310.)

Hunt, W. M. Kurze Gespräche über Kunst. Uebers. v. A. D. J. Schubart. 2. Aufl. m. 13 Abbildgn. 8⁰. VII, V—X, 180 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 2.50.

Jakob, Dott. C. L'arte a servizio della chiesa: manuale per gli studiosi dell' arte sacra. Prima versione italiana autorizzata dall' autore sulla quarta edizione tedesca, del sac. Pietro Veneroni. Vol. II (Scultura, pittura). Pavia, tip. istituto Artigianelli, 1900. 8⁰. 245 p., con sette tavole. L. 2.50.

Jánosi, Béla. Az aesthetika története. I. Kötet. A görögök aesthetikája. A m. tud. Akadémia Gorove-díjjal jutalmazott pályamü. 8⁰, II, 504 l. Budapest, Akadémia, 1899. [Geschichte der Aesthetik.]

Kleiber, Maler Kunstgewerbesch.-Prof. Doz. Max. Katechismus der angewandten Perspektive. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder. 3. Aufl. (= Weber's illustrirte Katechismen, No. 137.) 12⁰, VIII, 214 S. mit 145 in den Text gedr. und 7 Taf. Abbildgn. Leipzig, J. J. Weber. Geb. M. 3.—.

Kleinenberg, N. Etwas über den Hauptunterschied zwischen Kunst u. Wissenschaft. (Baltische Monatsschrift, 42. Jahrg., 1. Heft.)

Knebel, G. Die Ausbildung künstlerischen Sehens und künstlerischer Genussfähigkeit in unseren höheren Schulen. (Pädagogisches Archiv, 41. Jahrg., No. 12.)

— Die Bedeutung der bildenden Kunst für die Erziehung und die allgemeine Bildung unserer Jugend. (Zeitschr. f. lateinlose höhere Schulen, 11. Jahrg., Heft 8.)

Knötel, P. Kunstwissen und Kunstfühlen. (Pädagogisches Archiv, hrsg. v. Krumme, fortges. v. E. Dahn, 42. Jahrg., No. 8.)

Koch. Bericht über die Abhaltung des dritten Cyklus von kunstgeschichtlichen Vorträgen am Gymnasium zu Bremerhaven. Programm des Gymnasiums u. der Realschule zu Bremerhaven. 1900. 4⁰. 21 S.

Kraemer, P. Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung. Eine ästhetische Studie. Inaugural-Diss. Jena. 1900. 8⁰. 46 S.

Kuntz, Wilhelm. Beiträge zur Entstehungsgeschichte d. neueren Aesthetik. Inaugural-Diss. Würzburg. gr.

8°, VIII, 55 S. Berlin, Mayer & Müller. M. 1.50.

Lacouture, Ch. Esthétique fondamentale: par Ch. L., S. J. Précédée d'une lettre de M. Eug. Guillaume, de l'Institut, professeur d'esthétique au Collège de France. In-8°, XVII, 428 p. Dijon, impr. Jobard. Paris, libr. Retaux. 1900.

Lange, K. Die Autotypitis, eine moderne Illustrationskrankheit. (Die Grenzboten, 59. Jahrg., No. 17.)

Langl, J. Die neuen Instructionen für den Zeichenunterricht an den österreichischen Gymnasien. (Zeitschrift f. die österr. Gymnasien, 51. Jahrg., 6. Heft.)

L. E. Quelques notes sur la restauration des tableaux. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 30 u. 52.)

Lecomte, Joseph. Individualisme et nationalisme. (Ligue artistique, 1899, No. 22.)

Lemcke, Carlo. Estética expuesta en lecciones al alcance de todo el mundo por el Dr. C. L., profesor en la Escuela Real de Artes y Oficios de Stuttgart; traducida del alemán por Miguel de Unamuno, profesor en la Universidad de Salamanca. Madrid. Impr. de Avrial. Sin a. (1900.) En 4.°, 396 págs. Pes. 8 y 8.50.

Levêque. De l'influence du milieu sur l'artiste. (Fédération artistique, t. XXVII, S. 136.)

— Individualisme et nationalisme. (Ligue artistique, 1900, No. 6, 7, 9 u. 11.)

— L'artiste doit être de son temps et de sa race. (Fédération artistique, t. XXVI, S. 202, 211, 218, 226, 234, 242, 251, 266, 275, 282, 290, 306, 314, 322, 331, 347, 363, 372, 378, 386, 394, 402, 410; t. XXVII, S. 10, 39, 46, 85, 129.)

Lipps, Th. Dritter ästhetischer Literaturbericht. (Archiv f. systematische Philosophie, N. F., VI, 3.)

L. K. F. Ueber das Photographieren von Gemälden in öffentlichen Galerien. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 353.)

Lohr. Zum kunstgeschichtlichen Unterrichte. (Gymnasium, hrsg. von M. Wetzel und A. Wirmer, 18. Jahrg., No. 3.)

Lucke, A. Hat die bildende Kunst dieselbe Bedeutung und denselben Wert für die Erziehung und die allgemeine Bildung unserer Jugend wie die Wissenschaft. (Neue Bahnen, Monatsschrift f. Haus-, Schul- u. Gesellschaftserziehung, hrsg. v. H. Scherer, 11. Jahrg., 6. u. 7. Heft.)

Lüer, Hermann. Fälschungen mittelalterlicher Kunstarbeiten. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 369.)

— Zu der Anmerkung zum Aufsatz über Fälschungen mittelalterlicher Kunstarbeiten. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 445.)

Macwhirter, John. Landscape Painting in Water-Colour. With 23 examples in colour by the author, and an Introduction by Edwin Bale. Ob. roy. 8vo, 64 p. Cassell. 5/.

Madjera, W. Revolution und Resignation als Kunst-Prinzipien. (Die Gesellschaft, 16. Jahrg., I, 6.)

Marguery, E. La obra de arte y la evolución. Traducción de Juan García Aldeguer. Madrid. Impr. de Felipe Marqués. 1900. En 8°, XV, 260 págs. 3 pesetas en Madrid y 3,50 en provincias.

Meier, Sigisbert. Der Realismus als Prinzip der schönen Künste. Eine ästhet. Studie von P. S. M., O. S. B., Konventual d. Stiftes Muri-Gries [Tirol]. (= Publikationen der Deutschen Literatur-Gesellschaft in München, No. 1.- gr. 8°, 172 S. München, R. Abt, 1900) M. 2.—.

Meier-Graefe, J. Beiträge zu einer modernen Aesthetik. (Fortsetzung.) (Die Insel, hrsg. von O. J. Bierbaum, 1. Jahrg., No. 2—6.)

Meurer, M. Die Herkunft der ornamentalen Blattreihen. (Die Kunst-Halle, 5. Jahrg., No. 9.)

Meyer, P. Zum kunstgeschichtlichen Unterrichte. (Gymnasium, hrsg. von P. Meyer u. A. Wirmer, 18. Jahrg., No. 19.)

Möbius. Ueber die Grundlagen der ästhetischen Beurtheilung der Säugetiere. (Sitzungsberichte der kgl. preuss. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Physik.-mathemat. Classe, 1900, Heft 14.)

Müntz, Eugène. Le protestantisme et l'art. (Revue des Revues, 1900, 1er mars — 15 juillet.)

Nisbet, J. F. The Insanity of Genius and the General Inequality of Human Faculty Physiologically Considered

4th ed. Cr. 8vo, 370 p. G. Richards. 6/.

Palten, Hugo v. d. (Reininghaus). Malerei der Alten im Gesichtswinkel der Modernen. gr. 8⁰. 391 S. Dresden, E. Pierson. M. 6.—.

Paul, Sir James Balfour. Heraldry in Relation to Scottish History and Art. Being the Rhind Lectures on Archaeology for 1898. 8vo, 252 p. Edinburgh, D. Douglas. 10/6.

Pauli, Gustav. Einiges über Kunstgenuss. 8⁰. 31 S. Bremen, G. A. v. Halem. M. 1.—.

— Kunsturtheil u. Kunstgefühl. gr. 8⁰. 35 S. Bremen, G. A. v. Halem. M. 1.—.

Paulus, Otto. Zur Einführung unserer Schüler in die Kasseler Bildergalerie. III. Die Vorhalle unserer Bildergalerie und die Echtermeierschen Länderstatuen. Programm des Friedrich-Gymnasiums zu Kassel. 1900. 4⁰. 20 S.

Perrot, Georges. L'Histoire de l'art dans l'enseignement secondaire; par G. P., membre de l'Institut, directeur de l'Ecole normale supérieure. In-16. 162 p. Laval, imprim. Barnéoud et Cᵉ. Paris, lib. Chevalier-Marescq et Cᵉ. 1900. fr. 3.—. [Bibliothèque internationale de l'enseignement supérieur.]

Popp, Dr. Hermann. Beitrag zur Geschichte der neueren Künstler-Aesthetik. gr. 8⁰. VII, 165 S. Karlsruhe, A. Bielefeld. M. 3.—.

Posse, Ob.-Reg.-R. Dr. Otto. Handschriften-Konservirung. Nach den Verhandlgn. der St. Gallener internationalen Konferenz zur Erhaltg. u. Ausbesserg. alter Handschriften von 1898 sowie der Dresdener Konferenz deutscher Archivare von 1899 bearb. Mit 4 photograph. Kpfrdr.-Taf. gr. 8⁰. 52 S. Dresden, Verlag des „Apollo". M. 2.—.

Ravaisson-Mollien, Félix. L'art dans ses rapports avec l'éducation. (Mon. des instituteurs primaires, 1899, S. 513.)

Reinach, Salomon. La Représentation du galop dans l'art ancien et moderne. (Revue archéologique, XXXVI, 1900, S. 216, 425; XXXVII, 1900, S. 244.)

— La Représentation du galop dans l'art ancien et moderne. In-8⁰, 39 p. avec fig. Angers, impr. Burdin. Paris, lib. Leroux. 1900. [Extrait de la Revue archéologique.]

Robert, Karl. Traité pratique des peintures sur étoffes, éventails, sur soie, peau, gaze, etc., peintures décoratives sur velours, satin, tissus divers. In-16, 79 p. avec grav. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Laurens. fr. 1.50. [Petite Bibliothèque illustrée de l'enseignement pratique des beaux-arts.]

Rochet, Charles. Petit Atlas d'anatomie artistique; par Ch. R., statuaire, ancien professeur d'anthropologie pour les beaux-arts. Avec 40 dessins et planches par G. L. Rochet fils, peintre. In-8⁰, 48 p. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, lib. Laurens.

Ryelandt, Joseph. Art et religion. (Durendal, 1899, S. 669.)

Ryn, Alphonse van. L'art et la race. (Fédération artistique, t. XXVII, S. 271.)

Sanzio, Raffael. Die Kunst, Maler zu werden. 3. Aufl. 12⁰. X, 235 S. m. 35 Abbildgn. Wien, A. Hartleben. M. 2.—.

Scalinger, G. M. L'estetica di Ruskin. Napoli, libr. Detken e Rocholl edit. (stab. tip. Aurelio Tocco), 1900. 16⁰. 169 p. L. 2.

Schaefer, K. Die Schönheit der Linie. (Mittheil. des Gewerbe-Museums zu Bremen, 1899, 11.)

Schaefer, Prof. Max. Tierformen. Vergleichende Studien üb. die Anatomie des Menschen und der Tiere. Für Künstler, Kunst-Handwerker sowie Dilettanten bearb. Ein Atlas v. 64 Taf. nebst erläut. Textbd. 6—8 Lfg. Imp. 4⁰. (23 Taf. m. 1 Bl. Erklärgn. u. IV, VII, 94 S. Text m. 98 Fig.) Dresden. G. Kühtmann. Subskr.-Pr. à M. 6.—; Ladenpr. à M. 9.—. (Kplt. in Leinw.-Bdn. M. 72.—.)

Schill, Oberstabsarzt Dr. E. Anleitung zur Erhaltung u. Ausbesserung von Handschriften durch Zapon-Imprägnirung. gr. 8⁰. 17 S. Dresden, Verlag des „Apollo". M. —.60.

Schmarsow, August. Beiträge z. Aesthetik d. bildend. Künste. III. (Schluss). Plastik, Malerei u. Reliefkunst in ihrem gegenseit. Verhältniss. gr. 8⁰. VII, 232 S. Leipzig, S. Hirzel. M. 4.—. [Inhalt: 1. Malerei u. Plastik. 2. Mimik u. Plastik. Thonbildnerei u. Steinskulptur. 3. Isolierte Rundplastik. Unter freiem Himmel oder im geschlossenen Innenraum. 4. Die plastische Gruppe. 5. Relief-Anschauung. 6. Die Reliefkunst. 7. Reliefanschauung und Dekoration. Schlussbetrachtung: Das Reich der Kunst.]

Schmid, Max. Kunstgeschichtliche Lichtbilder. (Kunst und Handwerk, 1900, 1.)

Schuchhardt, Carl. Eine Anmerkung zu Hermann Lüer's Aufsatz: Fälschungen mittelalterlicher Kunstarbeiten". (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 406.)

Schultze-Naumburg, Paul. Das Studium und die Ziele der Malerei. Ein Vademecum f. Studierende. Verm. Aufl. des Studiengang des modernen Malers. gr. 8⁰, IV, 125 S. m. 16 Illustr. Leipzig, E. Diederichs. M. 4.—.

Seeberger, vorm. Maler Prof. Gustav. Prinzipien der Perspektive u. deren Anwendung nach e. neuen Methode. 7. Aufl. m. e. Vorwort v. Prof. Fr. Thiersch. 8⁰. XI, 68 S. m. 40 Fig. u. 4 Taf. München, F. Bassermann. M. 2.—.

Seidlitz, Woldemar v. Der Staat und die Kunst. (Pan, V, S. 241.)

— Die Farbengebung der Neuzeit. (Das Museum, V. Jahrg., S. 53.)

— Ueber Farbengebung. (Aus: „Das Museum".) gr. 8⁰. 52 S. Berlin, W. Spemann. M. 2.—.

— Ueber Freskotechnik. (Die Kunst f. Alle, XV, S. 361 u. 385.)

Sertillanges, R. P. L'Art et la morale. In-16, 64 p. Saint-Amand (Cher), imprim. Bussière frères. Paris, libr. Bloud et Barral. 1899. 60 cent. [Science et Religion. Etudes pour le temps présent.]

Seydlitz, R. v. Der Sieg des blonden Haares in der Kunst. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 89.)

Sizeranne, Robert de la. Ruskin and the Religion of Beauty. Translated from the French by the Countess of Galloway. Cr. 8vo, 320 p. G. Allen. 5/.

— Ruskin et la religion de la beauté. 4e édition. In-16, 364 p. avec 2 portraits. Coulommiers, impr. Brodard. Paris, libr. Hachette et Ce. 1899. fr. 3.50. [Bibliothèque variée.]

Skeaping, John. Light, Skade and Shadow. From Models, Casts, &c. With Introductory Model Drawing Cr. 8vo, 224 p. Newnes. 3/6.

Smeesters, Constant. Art et socialisme. (Revue générale, t. LXXI, S. 371.)

Spemann's Goldenes Buch der Kunst. (= Eine Hauskunde für Jedermann. II.) Herausgegeben unter Mitwirkung von Dr. F. Becker etc. 8⁰. VIII, 858 S. m. Abbildgn. u. Taf. Berlin u. Stuttgart, W. Spemann, 1901. Geb. M. 6.—. [Inhalt: Quisque, Das Kunsttalent. Kunstgeschichte: C. Neumann, Epochen d. Kunstgeschichte; H. Winnefeld, Die Kunst des Alterthums; R. Streiter, Die Baukunst; E. Schwedeler-Meyer, Die Plastik; F. Knapp, Die Malerei; F. Luthmer, Die angewandten Künste; W. v. Seidlitz, Die Kunst im 19. Jahrh.; E. Schwedeler-Meyer, Der Stil. U. Thieme und F. Becker, Künstlerlexikon. Kunstübung: A. Treidler, Malerei; K. Donndorf, Bildhauerei; F. Lippmann, Kupferstich; R. Graul, Graph. Künste; J. Lessing, Edelmetall; H. Luer, Unedle Metalle; Brüning, Schmiedearbeit; O. v. Falke, Keramik; Kisa, Glas; M. Brinckmann, Handweberei u. Spitzenklöppelei; J. Loubier, Buchbinderei u. Lederarbeiten; V. Ottmann, Die Kunst im Kleide; R. v. Seydlitz, Liebhaberkünste. Der Kunstsammler: W. Bode, Gemälde, Schaumünzen, Plastik; J. Lessing, Kleinkunst; V. Ottmann, Fälscherkünste. O. Fischel, Synchronistische Zeittafeln.]

Stefanowicz, Prof. Anton. Anatomie und Proportionslehre. (In: Hilfsbuch für den Zeichen- u. Kunstunterricht. Für den Schulgebrauch hrsg. von Realsch.-Prof. Alois Raimund Hein, 3. Heft.)

Stettiner, Richard. Ueber eine Methode, in sichererer Weise, als dies bisher üblich war, das in frühmittelalterlichen Handschriften enthaltene kulturhistorische Material auszunutzen. (Sitzungsbericht III, 1900 der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Stratz, C. H. De schoonheid der vrouw. Met 130 afbeeldingen in den tekst. gr. 8⁰, 269 S. Amsterdam, Scheltema & Holkema's Boekhandel. Semarang, G. C. T. van Dorp & Co. f. 4.50.

Thomson, Arthur. A Handbook of Anatomy for Art Students. With Numerous Illusts. 2nd ed. 8vo, 434 p. Clarendon Press. 16/.

Tille, A. Die Renaissance. (Die Zukunft, 1900, 28.)

Trübner, Wilhelm. Die Verwirrung d. Kunstbegriffe. Betrachtungen. 2. Aufl. 8⁰. V, 79 S. Frankfurt a/M., Literar. Anstalt. M. 2.—.

Ueberhorst, Prof. Dr. Karl. Das Komische. Eine Untersuchg. 2. Bd. Das Fälschlich-Komische. Besondere Erscheingn. des Komischen. Witz, Spott

u. Scherz. Nachträge zur Lehre vom Wirklich-Komischen. Definitionen u. Klassifikationen. gr. 8⁰. XXIV, 824 S. Leipzig, G. Wigand. M. 18.—.

Valentin, Veit. Literarhistorik und Aesthetik in der Schule. (Pädagogisches Archiv, hrsg. von Krumme, fortges. von E. Dahn, 42. Jahrg., No. 1.)

Vegetti, Enrico. Prospettiva lineare speculativa e pratica. III (Sistemi ausiliari e questioni accessorie). Milano, ditta Calcaterra Luigi edit. (tip. Lombardi di Marino Bellinzaghi), 1899. 8⁰ fig. XV, 221 p., con dieci tavole. L. 5.—. [Inhalt: 1. Simulazioni prospettiche ed angolo visuale. 2. Sezioni del cono visuale. 3. Il traguardo. 4. Trasparenze e piani visuali. 5. Linee curve. 6. Applicazioni geometriche varie. 7. Mezzi meccanici. 8. Della fotografia. 9. La copia dal vero. 10. La prospettiva nel disegno di figura.]

Velde, Henry van de. Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst. (Pan, V, S. 261.)

Vurgey. L'immatérialité dans l'art. (Fédération artistique, t. XXVII, S. 143.)

Waldeck, Oscar. Zur Analyse d. aesthetischen Substanz. gr. 8⁰. 93 S. Dresden, E. Pierson's Verl. M. 2.—.

Wéry, Léon. La beauté; étude d'esthétique. (Revue de Belgique, XXIX, S. 252; XXX, S. 147.)

Wiener, Oscar. Die Pflanze in d. Baukunst. (Internationale Revue f. Kunst etc., hrsg. v. D. Joseph, II, S. 182.)

— Die Technik der Radierung. (Technische Mitteilungen f. Malerei, 1900, S. 1.)

Willenbücher, Heinrich. Guyaus sociologische Aesthetik. 1. Teil: Einleitung und Darstellung der Principien. Programm des Realgymnasiums, Realschule u. Höh. Handelsschule zu Mainz. 1900. 8⁰. 52 S.

Wojkowicz, Jan. O problemu individualisace. Příspěvek k filosofii umění. [Ueber das Problem der Individualisation. Beitrag zur Philosophie der Kunst.] 8⁰, 24 S. Prag, Alois Wiesner in Comm. Kr. —. 70.

Yve-Plessis, R. Petit essai de Biblio-Thérapeutique ou l'Art de so gner et restaurer les Livres vieux ou malades. 8⁰, 95 p. Paris, H. Daragon, 1900. [Collection du Bibliophile Parisien.]

Zapon-Konferenz, Die, in Dresden. (Centralblatt für Bibliothekswesen, 1899, S. 555.)

Zeitler, Julius. Nietzsches Aesthetik. gr. 8⁰. 308 S. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1900. M. 3.—.

Ziegler, Johannes. Das Associationsprincip in der Aesthetik. Eine Studie zur Philosophie des Schönen. 8⁰. 84 S. Leipzig, E. Avenarius. M. 1.20.

— Das Komische. Eine Studie zur Philosophie des Schönen. 8⁰. 39 S. Leipzig, E. Avenarius. M. —.80.

Z[immermann], M. G. Die Darstellung des Nackten und das Sittlichkeitsgefühl in der Kunst. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 289.)

Zoff, Prof. Heinrich. Geschichte der technischen Künste. (In: Hilfsbuch für den Zeichen- und Kunstunterricht. Für den Schulgebrauch hrsg. v. Realschul-Prof. Alois Raimund Hein, 3. Heft.)

Kunstgeschichte.

Ainalow, D. W., Hellenistische Grundlage der byzantinischen Kunst. Untersuchungen auf dem Gebiete der frühbyzantinischen Kunst. (Aus den Schriften der Kais. russ. arch. Ges. Trudy, V, 1—224.) St. Petersburg, 1900. IV, 331 S. gr. 8⁰, mit 4 Taf. u. 48 Textabbildungen. [In russischer Sprache.]

Andrássy, Koloman. Der Nimbus in der christlichen Kunst. (Compte-rendu du quatrième congrès scientifique international des Catholiques tenu à Fribourg (Suisse) 1897. Fribourg 1898. IX: Art Chrétien, Archéologie, Épigraphie.)

André, J. L. St. Katharine in art, legend and ritual. (The Antiquary, XXXVI, 249, August 1900.)

Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg. LIIIe année. Tome XXXIV. Arlon, imprimerie V. Poncin, 1899. Gr. in-8⁰. fr. 6.—.

Anniversario, Per il centocinquantesimo, 1900, dalla fondazione della i. r. accademia di scienze, lettere ed arti degli Agiati in Rovereto. Rovereto, tip. Grigoletti, 1899. 8⁰. 39 p. [Contiene l'elenco dei soci dall' anno della fondazione, 1750, a tutto il 1898.]

B[arbier]. de M[ontault]., X. Artistes bordelais. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 248.)

Bayet, C. Précis d'histoire de l'art; par C. B., directeur de l'enseignement

primaire au ministère de l'instruction publique. Nouvelle édition. In-8⁰, 352 p. avec fig. Evreux, impr. Hérissey. Paris, lib. May. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Beissel, Stephan, S. J. Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst u. Liturgie in Italien. gr. 8⁰. XI, 334 S. m. 200 Abbildgn. Freiburg i/B., Herder. M. 7.—. [Inhalt: 1. Altchristliche Grabdenkmäler. 2. Die altchristliche Basilika. 3. Die Anfänge der christlichen Malerei in den Katakomben. 4. Die altchristlichen Mosaiken zu Rom und zu Ravenna. 5. Das Mobiliar der römischen Basiliken u. deren Verzierung mit edeln Metallen. 6. Ausschmückung der altchristlichen Basiliken mit Webereien und Stickereien. 7. Altchristliche Taufkirchen. 8. Die päpstliche Messe im 8. Jahrhundert.]

Beltrami, Luca. La vita nel castello di Milano al tempo degli Sforza. Milano, tip. Umberto Allegretti, 1900. 16⁰ fig. 46 p. con tavola.

Bénet, Armand. Notes sur les artistes caennais du XVIIIᵉ siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 82.)

Bergner, Pfr. Dr. Heinrich. Grundriss der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland von den Anfängen bis zum 18. Jahrh. Mit 228 Abbildgn., meist nach Federzeichngn. des Verf., im Text. gr. 8⁰. VIII, 374 S. Götting. Vandenhoeck & Ruprecht. M. 7.—; geb. in Leinw. M. 8.—.

— Kirchliche Kunstarchäologie, (Mittelalter). (Theologische Rundschau, hrsg. von W. Bousset, 2. Jahrg., 12. Heft.)

Bernoulli, Karl Albrecht. Die Heiligen der Merowinger. gr. 8⁰. XVI, 336 S. Tübingen, J. C. B. Mohr. M. 8.—. [Inhalt: I. Das Heiligenleben: 1. Die Memorie: a. Die Martinsschriften des Sulpizius Severus; b. Die Panegyriker; c. Severinus von Noricum, Fulgentius von Ruspe, Cäsarius von Arles. 2. Die Forschung: d. Die panegyrische Heiligenforschung des Venantius Fortunatus; e. Die Heiligengelehrsamkeit des Gregor von Tours; f. Heiligenleben des siebenten Jahrh. 3. Die Legende: g. Wanderheilige; h. Ortsheilige; i. Geschichtsheilige. II. Das Heiligengrab: 4. Der Name: k. Die Grundheiligen; l. Das Reichsheiligthum; m. Missionen und Translationen. 5. Die Kraft: n. Die Reliquie; o. Der heilige Ort; p. Amulet und Fluidum. 6. Das Wunder: q. Die Erscheinung; r. Die Heilung; s. Der Glaube.]

Bertaux, Emile. L'art siennois à Naples au XIVᵉ siècle. (Revue archéologique, XXXVI, 1900, S. 313.)

— L'Art siennois à Naples au XIVᵉ siècle (à propos d'un livre italien). In-8⁰, 11 p. et planche. Angers, impr. Burdin. Paris, lib. Leroux. 1900. [Revue archéologique.]

— Représentations des deux saints Louis — saint Louis, roi de France et saint Louis d'Anjou, évêque de Toulouse — dans l'art italien. (Revue des deux-mondes, 1900, 1 avril.)

Bohnemann, A. Grundriss der Kunstgeschichte. Insonderheit f. höhere Lehranstalten u. f. den Selbstunterricht. gr. 8⁰. 300 S. m. 165 Abbildgn. Leipzig, F. Hirt & Sohn. Geb. M. 4.—.

Boos, Heinrich. Geschichte der rheinischen Städtekultur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Worms. Mit Zeichnungen v. Jos. Sattler. 3. Bd. 1. u. 2. Ausg. 4⁰. IX, 483 S. Berlin, J. A. Stargardt. M. 6.—.

Bordier et Charton. Histoire de France pour tous, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque; par Bordier et Charton. Nouvelle édition, complétée et mise à jour (1900) par G. Ducoudray. 1ᵉʳ-4ᵉ fascicules. In-8⁰ à 2 col., 320 p. avec grav. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, librairie Montgredien et Cᵉ. 1900. [L'ouvrage complet formera 16 ou 17 fascicules, pour le prix de 10 fr.]

Borzelli, Angelo. L'Accademia del disegno a Napoli nella seconda metà del secolo XVIII. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 71, 110, 125 u. 141.)

Bouchot, Henri. Catherine de Médicis. Illustrations d'après des documents contemporains. In-4⁰, 187 p. avec grav. et portraits en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, impr.-édit. Boussod, Manzi, Joyant et Cᵉ. 1899. [Il a été tiré 1000 exemplaires, numérotés à la presse.]

Brandi, Karl. Die Renaissance in Florenz u. Rom. 8 Vorträge. gr. 8⁰. VIII, 258 S. Leipzig, B. G. Teubner. M. 5.—. [Inhalt: I. Florenz. Frührenaissance. 1. Ausgang des Mittelalters. Dante. 2. Die florentiner Gesellschaft u. der Humanismus. 3. Die Künstler des

Quattrocento. 4. Der Prinzipat der Medici. Savonarola. II. Rom. Hochrenaissance. 5. Das Fürstentum der Päpste. 6. Das goldene Zeitalter. Raffael. 7. Michelangelo. 8. Das Ende der Renaissance.]

Brinton, Selwyn. The Renaissance of Italian Art (Sculpture and Painting): A Handbook for Travellers. In 3 parts, each part complete in itself. Illust., and with separate Index and Analysis of Artists and their Works. Part 3. Section I, Milan: Leonardo and his Followers; Section 2, Perugia: Masters of Umbrian Art; Section 3, Rome: The Rome of the Rennaissance; Section 4, Rome: The Last of the Titians. Cr. 8vo, Simpkin. ea. 1/6; or complete in 1 vol. 5/.

Broecker, M. v. Kunstgeschichte im Grundriss, kunstliebenden Laien zu Studium u. Genuss. 4. Aufl. m. 104 Abbildungen im Text. gr. 8⁰. 244 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Geb. M. 3.50.

Bruchet, Max. Trois inventaires du château d'Annecy (1393, 1549, 1585); par M. B., archiviste du département de la Haute-Savoie. In-8⁰, 112 pages. Chambéry, impr. Ve Ménard. 1899. [Extrait du t. 38 des Mémoires de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie.]

Brutails, Jean Auguste. L'archéologie du moyen âge et ses méthodes. Etudes critiques; par J. A. B., archiviste de la Gironde. In-8⁰, XII, 234 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. Picard, 1900.

Bulletin archéologique de l'Association bretonne, publié par la classe d'archéologie. 3e série. T. 18: Quarantième congrès, tenu à Guérande du 28 août au 2 septembre 1899. In-8⁰, XLVIII, 355 p., fig. et 1 carte. Saint-Brieuc, imp. et lib. Prud'homme. 1900.

— de la commission archéologique de Narbonne. T. 6. (Année 1900. 1er semestre.) In-8⁰, XXI, 272 pages. Narbonne, imprimerie Caillard. 1900.

— de la commission des antiquités de la Seine-Inférieure. T. 11. 3e livraison. In-8⁰, XIII p. et p. 409 à 628. Rouen, imprimerie Gy. 1900.

— de la Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux. 11e volume. No. 2. In-8⁰, p. 113 à 238, avec grav. Lagny, imprim. Colin. 1899.

— de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. (Année 1899.) 2e fascicule. In-8⁰, p. XVII à XXXIII et 197 à 475, et plans. Vannes, impr. Lafolye. Nantes, bureaux de la Société archéologique. 1899.

— de la Société archéologique du Gers. 1er et 2e trimestres 1900. In-8⁰ carré, 116 p. et grav. Auch, imp. Cocharaux. 1900.

— de la Société archéologique et historique du Limousin. 2 vol. In-8⁰. T. 48, XII, 577 p. et pl.; T. 49 (1re livr.), 380 p. et pl. Limoges, imp. et lib. Ve Ducourtieux, 1900.

— de la Société des antiquaires de Normandie. T. 20. (Année 1898.) In-8⁰, 656 pages. Caen, imprim. et librairie Delesques. Rouen, librairie Lestringant. Paris, librairie Champion. 1899.

— de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts. 3e série. T. 8 (18e volume de la collection). 4e fasc. In-8⁰, XVI p. et p. 421 à 554 et grav. Nevers, imprim. Vallière; libr. Mazeron. 1900.

— et Mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine. T. 28. In-8⁰, XLVIII, 334 p. et cartes. Rennes, imprim. Prost. 1899.

— et Mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente. (Année 1899.) 6e série. T. 9. In-8⁰, XCVII, 406 p. avec fig. et planches. Angoulême, impr. Chasseignac; libr. Constantin, 1900. fr. 12.—.

Burckhardt, Jacopo. La civiltà del rinascimento in Italia: saggio. Traduzione italiana del prof. D. Valbusa. Nuova edizione accresciuta per cura di Giuseppe Zippel. Vol. II. Firenze, G. C. Sansoni edit. (tip. dei fratelli Bencini), 1901. 8⁰. VIII, 369 p. L. 3.50.

Carocci, Guido. Notizie e curiosità storiche fiorentine tratte della Decima. [Casa e bottega di Donatello in Via de' Calzioni. Portata di Filippo di Ser Brunellesco architetto. La casa di Filippino Lippi pittore. Denunzia di Vittorio di Lorenzo Ghiberti. La casa di Mino detto da Fiesole. Una villa di Sandro Botticelli. Portata alla Decima della famiglia di Leonardo da Vinci. Per la costruzzione del Palazzo detto dello Strozzino. Vicende di un possesso dei Brunelleschi. La famiglia Medici in possesso di vari beni dell' Arte del Cambio.] (Arte e

Storia, 1899, S. 133; 1900, S. 37, 63, 73, 80, 109.)

Cartwright, Julia [Mrs. Henry Ady]. Beatrice D'Este, Duchess of Milan, 1475—1497. A Study of Renaissance. 8vo, 410 p. Dent. 15/.

Ceci, Giuseppe. Nuovi documenti per la storia dell arti a Napoli durante il Rinascimento. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 81.)

— Scrittori della storia dell' arte Napoletana anteriori al De Dominici. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 163.)

Christol, Fed. Per la croce; breve storia della croce: studio archeologico. Firenze, tip. Claudiana edit., 1900. 8⁰ fig. 39 p.

Clement, Clara Erskine. Angels in Art. Illustrated. Cr. 8vo, 268 p. Nutt. 3/6.

— Saints in Art. Cr. 8vo, 428 p. Nutt. 5/.

Comont, G. Essai historique et archéologique sur Angerville-l'Orcher; par l'abbé G. C. In8⁰, 51 pages. Evreux, imprimerie Odieuvre. 1900. [Extrait de la Revue catholique de Normandie.]

Compte-rendu du quatrième congrès scientifique international des Catholiques tenu à Fribourg (Suisse) du 16 au 20 août 1897. IX: Art chrétien, archéologie, épigraphie. Gr. 8⁰, 210 p. Fribourg (Suisse), Librairie de l'oeuvre de Saint Paul, 1898.

Cordenons, Fed. Appunti per la storia dell'arte in Padova. Padova, tip. del giornale Il Veneto, 1900. 8⁰. 12 p. [Estr. dal giornale Il Veneto, del 21—26 luglio 1900.]

Croce, Benedetto. Una questione di criterio nella storia artistica (Polemica Labanca-Venturi). (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 161.)

Crowe, Sir Joseph. Lebenserinnerungen eines Journalisten, Staatsmannes und Kunstforschers. 1825—1860. Deutsch von Arndt v. Holtzendorff. Eingeleitet v. Dr. Max Jordan. 2. [Titel-]Aufl. Mit e. Bildniss in Lichtdr., 1 Textskizze und 1 Plan in Steindr. gr. 8⁰. XI, 382 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. M. 7.50.

Decombe, Lucien. La Société archéologique d'Ille-et-Vilaine. Son passé; Son présent. Notice lue à la Société, le 13 février 1900, à l'occasion de la tenue de sa cinq-centième séance. In 8⁰, 24 pages. Rennes, imp. Prost. 1900.

Dehio, G. Die Kunst des 15. und 16 Jahrhunderts ausserhalb Italiens (= Kunstgeschichte in Bildern. Systematische Darstellung der Entwickelung der bild. Kunst vom klass. Altertum bis zum Ende des 18. Jahrh. Abt. IV.) F⁰. VIII S. Text, 84 Taf. Leipzig, E. A. Seemann. M. 8.50.

— Die Kunst des 17. u. 18. Jahrhunderts. (= Kunstgeschichte in Bildern. Systematische Darstellung der Entwickelung der bildenden Kunst vom klass. Altertum bis zum Ende des 18. Jahrh. Abtlg. V.) F⁰. VIII S. Text, 100 Taf. Leipzig, E. A. Seemann. M. 10.50.

— Influence de l'art français sur l'art allemand. (Revue archéologique, XXXVII, 1900, S. 204.)

— Ueber die Grenze der Renaissance gegen die Gotik. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 273 u. 305.)

Discussions, Archaeological. Summaries of original articles chiefly in recent periodicals. Byzantine and mediaeval art: General and miscellaneous; Italy; France; Germany; Hungary; Holland; England. Renaissance art: Italy; France; Germany; Holland; England. (American Journal of Archaeology, IV, 1900, S. 376.)

Divald, Kornél. Művészettörténeti korrajzok, bevezetésül a képzőművészetek egyetemes történetébe. 1. Kötet. 8⁰, 238 l. 86 képpel. Budapest, Szent-István - Társulat, 1900. Kr. 2.40. [Kunstgeschichte.]

Dobbert, Eduard. Reden u. Aufsätze kunstgeschichtlichen Inhalts. Nach seinem Tode hrsg. gr. 8⁰. XV, 239 S. m. Bildnis. Berlin. W. Ernst & Sohn. M. 5.—. [Inhalt: 1. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft u. Lehrgegenstand. 2. Albrecht Dürer u. die Reformation. 3. Die monumentale Darstellung der Reformation durch Rietschel u. Kaulbach. 4. Deutsche Künstler in Italien. 5. Kunstunterricht in alter Zeit. 6. Das Wiederaufleben des griechischen Kunstgeistes. 7. Gottfried Schadow. 8. Chr. Daniel Rauch. 9. Goethe u. die Berliner Kunst.]

Dobschütz, Ernst v. Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. II. Hälfte. Beilagen. (= Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur. Archiv f. die v. der Kirchenväter-Commission der kgl. preuss. Akademie der Wissenschaften unternommene Ausg. der

älteren christl. Schriftsteller. Hrsg. von Osc. v. Gebhardt u. Adf. Harnack. Neue Folge. 3. Bd. 3. u. 4. Hft. Der ganzen Reihe XVIII, 3/4.) gr. 8⁰. (S. IX—XII u. 357 S.) Leipzig, J. C. Hinrichs' Verl. M. 12.—; Kplt. M. 32.—.

Endl, Friedrich. Ueber Kunst und Kunstthätigkeit im Stifte Altenburg. (Schluss.) (Studien u. Mittheilungen aus dem Benedictiner- u. dem Cistercienserorden, 20. Jahrg., 4. Heft.)

Engels, Maler Prof. Michael. Die Kreuzigung Christi in der bildenden Kunst. Eine ikonograph. u. kunsthist. Studie. 4⁰, 96 S., mit 1 Titelbilde, 94 Abbdgn. auf 42 Taf. Luxemburg, St. Paulus-Ges., 1899. M. 8.—.

Epiphanie - Darstellungen, Die. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 12.)

Esnault, Gustave René. Dictionnaire des artistes et artisans manceaux. Notes et Documents de l'abbé G. R. E., vice-président de la Société historique et archéologique du Maine. Publiés par l'abbé J. L. Denis. 2 vol. in-8⁰, avec grav. T. 1er, III, 311 p.; t. 2, 314 p. Laval, imp. et lib. Goupil. 1899.

Esser, Thomas. Zur Archäologie der Paternoster-Schnur. (Compte-rendu du quatrième congrès scientifique international des Catholiques tenu à Fribourg (Suisse) 1897. Fribourg 1898. IX. Art Chrétien, Archéologie, Épigraphie.)

Ferrante, Don. Notizie di artisti che lavorarono a Napoli nel sec. XVII dal diario del Fuidoro. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 27 u. 77.)

Ferrari Moreni, Giorgio. Contributo alla storia artistica modenese. (Atti e memorie della r. deputazione di storia patria per le provincie modenesi. Serie IV, vol. IX, 1899.)

Fourcy-Raynaud, Marc. Quelques documents sur les artistes, les pamphlétaires et la police en 1783. (La Chronique des arts, 1899, S. 378.)

Franchi de' Cavalieri, Pio. S. Agnese nella tradizione e nella leggenda. (= Römische Quartalschrift f. christliche Alterthumskunde u. f. Kirchengeschichte, hrsg. v. A. de Waal u. S. Ehses, 10. Suppl.-Heft.) gr. 8⁰, VII, 95 S. Rom, Freiburg i. B., Herder in Komm. M. 4.—.

Franklin, Alfred. La Vie privée d'autrefois. Arts et Métiers, Modes, Mœurs, Usages des Parisiens du XII e au XVIII e siècle, d'après des documents originaux ou inédits. (La Vie de Paris sous Louis XV devant les tribunaux.) In-18 jésus, VIII, 375 p. avec grav. T. 2. (Du XV e au XIX e siècle.) XIX, 307 p. avec grav. Paris, impr. et lib. Plon, Nourrit et Ce. 1899. à fr. 3.50.

Frati, Lodovico. La vita privata di Bologna dal secolo XIII al XVII con app. di documenti ined. e 16 tav. ill. 8⁰. 287 p. Bologna, 1900.

Füssli, Wilhelm. Johann Heinrich Füssli als Privatmann, Schriftsteller und Gelehrter. Freier Auszug aus dem Mskr. seines Biographen W. F. (= Neujahrsblatt, hrsg. v. der Stadtbibliothek in Zürich auf d. J. 1900.) gr. 4⁰, 36 S. m. 1 Bildnis. Zürich, Fäsi & Beer. M. 3.—.

Galland, G. Das Frauencostüm in der Kunst der letzten Jahrhunderte. (Die Kunst-Halle, 5. Jahrg., Nr. 12 u. 13.)

Gassies, Georges. Coup d'œil sur l'archéologie du moyen âge, d'après les monuments français, et en particulier d'après ceux du département de Seine-et-Marne et de la région avoisinante (Brie, Champagne, Soissonnais, Beauvaisis, etc.); par G. G., vice-président de la Société historique et littéraire de la Brie. In-8⁰, 171 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Meaux, imp. et lib. Le Blondel. 1899. [Extrait du Bulletin de la Société littéraire et historique de la Brie.]

Gesellschaft, Kunsthistorische, f. photographische Publikationen unter Leitung v. A. Schmarsow, A. Bayersdorfer, W. v. Oettingen, Sekretäre DD. Kautzsch, Pallmann. 5. u. 6. Jahrg. 1899—1900. gr. Fol. (39 Lichtdr.-Taf. m. 10 S. illustr. Text.) Leipzig (A. Twietmeyer). M. 60.—. [Inhalt des V. Jahrg.: Der Magdalenenaltar des Lucas Moser von Weil v. J. 1431 in der Kirche zu Tiefenbronn. — Inhalt des VI. Jahrg.: Bildnerei: 1. Deutsche Skulptur des 13. Jahrh., Madonna, Mainz, Domkurien. 2—6. Jacques de Gerines [Jacop de Coperslagere], zu Brüssel † 1462/3, Zehn Bronzestatuetten, Amsterdam, Rijksmuseum. 7—8. Michelangelo Buonarroti, Bronzestatuette, Amsterdam, Rijksmuseum. Malerei: 9. Giottino, Krönung Marias, Assisi. 10—11. Ambrogio Lorenzetti, Tafelbilder im Museum zu Aix. 12—14. A. Lorenzetti, Fresken in Siena. 15.

Uccello, Wandgemälde in Florenz. 16. Dello, Wandgemälde in Florenz. 17. Uccello, Tafelbild in Ravenna. 18—19. Uccello, Wandgemälde in Florenz. 20. Melozzo da Forli, Zeichnungen, Florenz, Uffizien. 21. Botticelli, Bildnis der Katharina Sforza-Riario in Altenburg. 22—27. Meister des Carrandschen Triptychons, Gemälde in Florenz, Montpellier und Karlsruhe.]

Gestoso y Pérez, José. Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive, Tomo I. A-O. Sevilla. En la Oficina de „La Andalucía Moderna.“ 1899. En 4.⁰, LXXX, 413 p. Madrid. Librería de M. Murillo. Pes. 10.50 y 11.50.

Goeler v. Ravensburg, Dr. Friedrich Frhr. Grundriss der Kunstgeschichte. Ein Hilfsbuch für Studierende. Auf Veranlassg. der königl. preuss. Unterrichtsverwaltg. verf. 2. Aufl., bearb. v. Prof. Max Schmid. Mit 14 Taf. (In 7 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 8⁰. (VIII u. S. 1—80.) Berlin, C. Duncker. M. 1.—.

Gonse, Louis. L'Art japonais. Nouvelle édition. In-8⁰, 336 pages avec grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, librairie May. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Goovaerts, Fr. Léon. Écrivains, artistes et savants de l'ordre de Prémontré. Dictionnaire bio-bibliographique, par le Fr. L. G., chanoine régulier de l'abbaye d'Averbode, 2ᵉ et 3ᵉ livr. Bruxelles, Société belge de librairie, 1899. In-8⁰, p. 97 à 288. à fr. 4.—.

Grey, Henry. Trowel, Chisel and Brush: A Concise Manual of Architecture, Sculpture and Painting, Ancient and Modern. 12 mo, 90 p. Sonnenschein. 1/.

Grimm, Herman. Fragmente. 2 Bde. gr. 8⁰. XVI, 624 S. m. 1 Bildnis. Berlin, W. Spemann. M. 10.—.

Gründung, Ueber die, eines kunsthistorischen Instituts in Florenz. Denkschrift des Vorstandes 1899. Als Msc. gedr. 4⁰. 23 S. Freiburg i. Br., C. A. Wagner, 1899.

Guillaume, Eugène. Etudes sur l'histoire de l'art; par E. G., de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts. In-16, 345 p. Poitiers, impr. Blais et Roy. Paris, libr. Perrin et Cᵉ. 1900.

Gurlitt, Cornelius. Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten. (= Das neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung. Hrsg. v. P. Schlenther, Bd. II.) 2. Aufl. 4.—6. Tausend. gr. 8⁰, XV, 743 S. m. 10 Vollbildern. Berlin, G. Bondi. M. 10.—. [Inhalt: 1. Das Erbe. 2. Die Klassiker. 3. Die alten Schulen. 4. Die Landschaft. 5. Die Romantiker. 6. Die historische Schule. 7. Das Streben nach Wahrheit. 8. Die Kunst aus Eigenem.]

Haeghen, Victor vander. Mémoire sur des documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands, par V. V. H., archiviste de la ville de Gand, chargé du cours de paléographie à l'université. Gand, J. Vuylsteke, 1899. In-8⁰, 174 p. fr. 3.—. [Extrait du tome LVIII des Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale de Belgique, 1899.]

Halm, Ph. M. Deutsche Kunst in Italien im Zeitalter der Gothik und Renaissance. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 76.)

Herluison, H., et P. **Leroy.** Notes pour servir à l'histoire de l'art dans l'Orléannais, sous la Révolution, le Consulat et l'Empire. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 684.)

Hirth, Georg. Der Stil in d. bild. Künsten. Hrsg. v. G. H. I. Serie. 23.—38. Lfg. München, G. Hirth. à M. 1.—.

— Kulturgeschichtl. Bilderbuch. 2. Aufl. 60.—71. Lfg. München, Hirth. à M. 2.40.

Höfer, H. Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunstbestrebungen der Cistercienser in den Rheinlanden. 3—6. (Studien u. Mittheilungen aus dem Benedictiner- u. d. Cistercienserorden, 20. Jahrg., 4. Heft; 21. Jahrg., 1.—3. Heft.)

Hurll, Estelle M. The Madonna in Art. Illustrated. Cr. 8vo, 218p. Nutt. 3/6.

Jungfrau Maria, Die seligste, in der christlichen Kunst. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 119, 130 u. 147.)

Kaufmann, Karl Maria. Die Paradiesesvision der sog. Petrusapocalypse von Achhmim-Panopolis und die urchristlichen Monumente. (Compte-rendu du quatrième congrès scientifique inter-

national des Catholiques tenu à Fribourg (Suisse) 1897. Fribourg 1898. IX: Art Chrétien, Archéologie, Epigraphie.)

— Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums. Beiträge zur Vita-beata-Vorstellung der römischen Kaiserzeit, mit besonderer Berücksichtigung der christlichen Jenseitshoffnungen. (= Forschungen zur monumentalen Religionswissenschaft, Bd. I.) gr. 4⁰. XIX, 242 S. m. 10 Taf. u. 30 Abbildgn. im Text. Mainz, F. Kirchheim. M. 15.—; geb. M. 18.—. [Inhalt: Vorwort. Litteraturverzeichnis. I. Zur Vita-beata-Idee der Antike. Elysion u. die Inseln der Seligen. II. Das Jenseitsbild der christlichen Grabinschriften. 1. Die teleologisch-sepulcrale Paxformel. 2. Die Refrigeriumformel u. die übrigen teleologischen Akklamationen. 3. Das Paradies, eine Stätte des Lichtes. 4. Die Eschatologie der Aberkiosinschrift. 5. Die übrigen Grabgedichte. III. Iconographisch - plastische Paradiesesdenkmäler. Vorbemerkung. 1. Die Oranten, Idealbilder der Seelen im Paradiese. Begleitende Symbole. 2. a. Der gute Hirt im Paradiese. b. Orans und Hirte. Porträtbilder neben dem Hirten. c. Sonstige Orantenbilder in Beziehungen zum himmlischen Paradiese. Die sog. Einführungs-, Aufnahme- u. Krönungs-Darstellungen der altchristlichen Kunst. 3. Das Symbol des Schiffes. 4. Die Paradiesessymbolik ravennatischer u. anderer altchristlicher Monumente. 5. Die Darstellungen des himmlischen Gastmahles. Das Mahl der Vibia in der synkretistischen Katakombe an der appischen Strasse. IV. Zusammenfassung und Ergebnisse.]

Keatinge, Ch. T. The Guild of Cutlers, Painter-Stainers and Stationers, better known as the Guild of St. Luke the Evangelist, Dublin. (The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, XXX, 2.)

Keller, Dr. Ludwig. Die römische Akademie und die altchristlichen Katakomben im Zeitalter der Renaissance. Von Dr. L. K., Geh. Staatsarchivar in Berlin. (= Vorträge u. Aufsätze aus der Comenius-Gesellschaft, Jahrgang 7, St. 3.) 8⁰, 38 S. Berlin, R. Gaertner, 1899.

Knackfuss, H., u. Max Gg. **Zimmermann.** Allgemeine Kunstgeschichte. Mit üb. 1000 Abbildgn. 8. Abtlg. 2. Bd. Gotik u. Renaissance. Lex. 8⁰. (S. 353 bis 480.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 2.—.

Kohler, J. Die Frührenaissance in Verona. (Deutsches Wochenbl., 1900, 4.)

Kraus, Franz Xaver. Litteraturbericht. Kunstgeschichte. Christliche Archäologie 1898—99. (Fortsetz.) II. Frankreich. III. Niederlande. IV. England. V. Skandinavien. VI. Finland. VII. Griechenland. VIII. Russland und Polen. IX. Schweiz. (Repertorium f. Kunstwissensch., XXII, 1899, S. 478.) (Schluss:) III. [sic!] Deutschland und Oesterreich. (XXIII, 1900, S. 48.)

Krell, P. F. Das Zeitalter des Rococo und seine Kunstweise. (Nord und Süd, 23. Jahrg., Oktober.)

Kuhn, A. Kunst-Geschichte. 18.—21. Lfg. Einsiedeln, Verl.-Anst. Benziger. à M. 2.—.

Kultur, Die. Zeitschrift f. Wissenschaft, Litteratur u. Kunst. Hrsg. v. d. österreich. Leo-Gesellschaft. 1. Jahrg. (Oktbr. 1899—Septbr. 1900.) 6 Hfte. gr. 8⁰. (1. Hft. 80 S.) Stuttgart, J. Roth. M. 8.50.

Kunstgeschichte in Bildern. Systematische Darstellg. der Entwickelg. der bild. Kunst vom klass. Altertum bis zum Ende des 18. Jahrh. I. (F. Winter, Das Altertum.), IV. (G. Dehio, Die Kunst des 15. u. 16. Jahrh. ausserhalb Italiens.) u. V. (G. Dehio, Die Kunst des 17. u. 18. Jahrh.) Abtlg. Fol. Leipzig, E. A. Seemann.

Kurth, Ferdinand Max. Reigen der Totentänze. Kunsthistorische Darstellung der bedeutendsten Totentänze bezw. Bilder des Todes vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis auf unsere Tage unter Berücksichtigung zeitgenössischer Meister. 8⁰, 28 S. Berlin-Neurahnsdorf, A. Brand, 1900. M. 1.50.

Labanca, Baldassare. La storia dell'arte cristiana, a proposito del libro La madonna di Adolfo Venturi. Bologna, stab. tip. Zamorani e Albertazzi, 1900. 8⁰. 35 p. [Estr. dalla Rivista di filosofia, pedagogia scienze e affini anno I, fasc. 2 (aprile 1900), n⁰ 4.]

Labande, L. H. Etudes d'histoire et d'archéologie romane. Saint-Symphorien de Caumont. In-8⁰, 23 p. avec grav. Avignon, imprimerie et librairie Seguin, 1900. [Extrait des Mémoires de l'Académie de Vaucluse.]

Lafenestre, Georges. Artistes et Amateurs. Par G. L., membre de l'Institut. In-8⁰ carré, 263 p. Corbeil, imp. Crété. Paris, Société d'édition artistique, 1899. [Inhalt: Titien et les princes de son temps. Van Dyck en France. Rembrandt van Ryn. Jean de la Fontaine et les artistes de son temps. Théophile Gautier, critique d'art. L'esprit français dans les beaux-arts. Les peintres étrangers à l'exposition Universelle de 1889. Alphand. Louis Françcais, paysagiste. Le Marquis de Chennevières. L'exposition des cent chefs-d'œuvre. Collection des fossés.]

Laschkarew. Kirchlich-archäologische Skizzen, Forschungen und Referate. 240 S. Kiew 1898. [In russischer Sprache.]

Lasteyrie, Robert de. Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France, dressée sous les auspices du ministère de l'instruction publique par R. de L., de l'Institut. T. 3. 2e livraison. In-4⁰ à 2 col., p. 177 à 400. Paris, Imp. nationale. 1899.

Lauer, Ph. Les fouilles du Sancta Sanctorum au Latran. I. Les trois salles sises sous la Scala Santa. II. Fondations de la chapelle du Sancta Sanctorum. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XX, 1900, S. 251.)

Lebey, André. Essai sur Laurent de Médicis dit le Magnifique. 8⁰, II, 316 p. Paris, Perrin & Cie, 1900.

Lehfeldt, Prof. Dr. Paul. Einführung in die Kunstgeschichte der thüringischen Staaten. gr. 8⁰. VIII, 199 S. mit 141 Abbildgn. Jena, G. Fischer. M. 4.—. [Inhalt: Die Zeit von 375 bis 531; 531—911; 911—1247: Romanische Stilperiode; 1247—1525: Gothische Stilperiode; 1525—1572: Renaissanceperiode; 1572—1715: Barockperiode; 1715—1815.]

Leslie, G. D. The Royal Academy in the present century. (The Art Journal, 1899, S. 310.)

Lindet, L. Les Représentations allégoriques du moulin et du pressoir dans l'art chrétien. (Revue archéologique, XXXVI, 1900, S. 403.)

Lützow, Carl v. Die Kunstschätze Italiens in geographisch-historischer Uebersicht geschildert. Mit Radirgn. v. F. Böttcher, J. Groh, L. H. Fischer u. a. u. zahlreichen Textillustr., Autotyp. u. Holzschn. nach Zeichngn. von Karl Bender, G. Frank, L. H. Fischer u. a. 2. Aufl. Nach dem Tode des Verf. hrsg. von Jos. Dernjač. Fol. XXIII, 555 S. Gera, C. B. Griesbach. Geb. M. 60.—.

Macon, Gustave. Les arts dans la Maison de Condé. Ire partie: Le Grand Condé et son fils. (La Revue de l'Art ancien et moderne, VII, 1900, S. 217.)

Male, Emile. L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration; par E. M., professeur de rhétorique au lycée Lakanal. In-8⁰, XIV, 540 p. avec 96 grav. Baugé, imprim. Daloux. Paris, libr. Leroux. 1898.

Marabini, Edmund. Die kunst- und kulturgeschichtlichen Denkmale des deutschen Kaisers Adolf von Nassau. Erinnerungsschrift an den 600. Jahrestag seines Heldentodes. Illustriert von Ferd. Frh. v. Reitzenstein-Schwarzenstein. 4⁰. 142 S. München, E. Marabini, 1899. Geb. M. 10.—.

Marchi, Clara. Uno sguardo alle catacombe, anni 33—313 circa dell'era nostra: appunti di storia dell'arte. Lodi, tip. lit. Operaia, 1899. 8⁰. 15 p.

Márki, A. Matthias Corvinus und die Renaissance. (Oesterreichisch-Ungarische Revue, 25. Bd., 5. Heft.)

Marucchi, Horace. Éléments d'archéologie chrétienne. I. Notions générales. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie, 1900. In-8⁰, XXXVI, 399 p., gravv. et carte. fr. 6.—.

— La Vestale cristiana del quarto secolo e il cimitero di Ciriaca. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 199.)

Mayr-Adlwang, M. Urkunden und Regesten aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck (1364—1490). (Fortsetzung.) (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchst. Kaiserhauses, XXI, 1900, II. Theil, S. I.)

Meister. Neue Documente über Kunstbeziehungen zwischen Burgund und Köln um die Wende des 14. Jahrhunderts. (Historisches Jahrbuch, im Auftrage der Görres-Gesellschaft hrsg. v. J. Weiss, 21. Bd., 1. Heft.)

Mémoires de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise. T. 17. Deuxième partie. In-8⁰, p. 257 à 520. Beauvais, imp. Avonde et Bachelier. 1899.

Mémoires de la Société académique du Cotentin (archéologie, belles-lettres, sciences et beaux-arts). T. 15. In-8⁰, 260 pages. Avranches, impr. Perrin. 1900.

— de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. T. 14. (Années 1898-1899.) In-8⁰, 304 pages. Avranches, imprimerie Durand. 1899.

— de la Société des arts et des sciences de Carcassonne. T. 9. Deuxième partie. In-8⁰, IV, 231 pages. Carcassonne, imprimerie Gabelle. 1900.

— de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin. T. 20. In-8⁰, XXIII, 130 p. et grav. Pontoise, impr. Pâris, 1898. — T. 21. XXXVIII, 127 p. 1899.

— et Documents de la Société historique et archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix. II. In-8⁰, XV, 129 p. et grav. Montdidier, impr. Bellin. Paris, libr. Picard et fils. 1900.

— et Documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie. T. 38. (2e série. T. 13.) In-8⁰, CXXVII, 575 p. Chambéry, imp. Ve Ménard. 1899.

Michel, Emile. Essais sur l'histoire de l'art; par E. M., de l'Académie des beaux-arts. In-16, VII, 331 p. Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot et Ce. Paris, Société d'édition artistique, 32-34, rue Louis-le-Grand. [Il a été tiré 10 exemplaires de grand luxe sur japon, numérotés de 1 à 10, et 15 ex. de luxe sur hollande, numérotés de 11 á 25. — L'Art et les Artistes.]

Micheli, Giuseppe. Le corporazioni parmensi d'arti e mestieri. Parma, tip. Luigi Battei, 1899. 8⁰. 138 p. [Estr. dall'Archivio storico per le provincie parmensi, vol. V (anno 1896).]

Montesperelli, Zopiro. Brevi cenni storici sulla accademia di belle arti di Perugia. Perugia, tip. Centrale G. Donnini, 1899. 8⁰. 29 p.

Nägle, Univ.- u. Gymn.-Zeichenlehr. Franz. Einführung in die Kunstgeschichte. 2. Aufl. gr. 8⁰. 124 S. m. 150 Abbildgn. Erlangen, Th. Blaesing. M. 2.20.

Neumann, W. 700 Jahre baltischer Kunst. (Baltische Monatsschrift, 42. Jahrg., 5. Heft.)

Oettingen, Wolfgang von. Die bildenden Künste unter König Friedrich I. 1. Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin. (Hohenzollern-Jahrbuch, IV, 1900, S. 231.)

— Die Königliche Akademie der Künste. 1696—1900. Rede zur Feier des allerhöchsten Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1900. Berlin. 8⁰. 20 S. M. —.50.

Opisso, Alfredo. Arte y artistas catalanes. Barcelona. Impr. de „La Vanguardia". 1900. En 8⁰, 198 páginas. Pes. 2 y 2.50.

Pastor, Prof. Dr. Ludwig. Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Mit Benutzg. des päpstl. Geheim-Archives u. vieler anderer Archive bearb. 3. Bd. Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innocenz' VIII. bis zum Tode Julius' II. 3. u. 4. Aufl. gr. 8⁰. LXIX, 956 S. Freiburg i. B., Herder. M. 12.—.

Pater, Walter. The Renaissance. Studies in art and poetry. 8⁰, XVI, 252 p. London, Macmillan & Co., 1900.

Paul, James Balfour. Heraldry in relation to Scottish history and art being the Rhind lectures on archaeology for 1898. 8⁰, XIX, 231 p. Edinburgh, D. Douglas, 1900.

Pays, L'ancien, de Looz. Tablettes mensuelles illustrées concernant l'histoire et l'archéologie de la province de Limbourg. 4e année, 1899-1900. Rédaction et administration: Dr C. Bamps (imprimerie L. Maris), à Hasselt. In-4⁰ illustré. Par an, Hasselt, fr. 3.—; province fr. 3.60; étranger fr. 5.—.

Pazaurek. Die Nürnberger Patrizier als Kunstmäcene. (Mittheilungen des Nordböhm. Gewerbemuseums, 1899, 4.)

Peltzer, Alfred. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Inaugural-Diss. Heidelberg. 8⁰, 90 S.

— Deutsche Mystik und deutsche Kunst. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 21.) gr. 8⁰. VII, 244 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 8.—.

Pératé, André. Un siècle d'art. (La Quinzaine, 1899, 1 décembre.)

Peyre, Roger. Répertoire chronologique de l'histoire universelle des beaux-arts depuis les origines jusqu'à la formation des écoles contemporaines.

8⁰. XII, 496 p. Paris, H. Laurens, [1899?].

Pjatnizki. Die griechische Kapelle der Priscilla-Katakomben in Rom. 31 S. S. Petersburg, 1899. [In russischer Sprache.]

Pollak, L. Aus den römischen Jahren Karl Ludwig Fernows. (Strena Helbigiana, Lipsiae 1900, S. 236.)

Puppo, Prof. Giovanni del. Nel mondo dell' arte del secolo che muore: conferenza tenuta in Udine a beneficio della società Dante Alighieri la sera del 26 gennaio 1900. Udine, tip. Domenico Del Bianco, 1900. 4⁰. 20 p.

Rambure, L. Histoire religieuse et histoire de l'Art religieux. Bibliographie. (Revue des sciences ecclésiastiques, 1900, mai.)

Reber, F. von. Geschichte der deutschen Renaissance. (Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 2.)

Regesten, Kunsthistorische, aus dem Stift Klosterneuburg. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, XVI, 9.)

Revue, Petite, illustrée de l'art et de l'archéologie en Flandre. Paraît le 15 et le 30 de chaque mois. Rédacteur en chef: Rodolphe De Saegher; directeur de l'illustration: Armand Heins. 1re année, 1900. Rédaction: 15, place Laurent (imprimerie V. van Doosselaere), à Gand. In-8⁰, illustré. Par an, Gand, fr. 7.—; province, fr. 8.10. [Le nº 1-2 porte la date de janvier 1900.]

Richter, G[regor]. Die ersten Anfänge der Bau- und Kunstthätigkeit des Klosters Fulda. Von Dr. G. R., Prof. zu Fulda. Zugleich 1. Teil einer Kunstgeschichte des Klosters Fulda. (= Veröffentlichung des Fuldaer Geschichtsvereins, 2.) 8⁰, VII, 72 S. Fulda, 1900.

Rodríguez Miguel, Luís. Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy. Discurso leído en la solemne apertura del curso de 1900 á 1901, por D. L. R. M., Socio de Mérito de la misma. Salamanca. Est. tip. de Ramón Esteban. 1900. En 4⁰. may., 92 págs. [No se ha puesto á la venta. Tema: Bosquejo histórico de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, desde su origen en 1784 á 1896.]

Roza y Cabal, José de la. Lecciones elementales de Arqueología cristiana, por el Dr. D. J. de la R. y C., Canónigo Archivero de la Catedral Basílica de Oviedo. Tercera edición notablemente corregida, aumentada y terminada bajo la dirección del M. Ilmo. Sr. D. Benigno Rodríguez, Dignidad de Maestrescuela de la misma Iglesia. Madrid. Impr. del Asilo del Sagrado Corazón de Jesús. 1899, En 4.⁰, 340 págs., con grab. Pes. 6 y 7.

Saunier, Charles. Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire et les reprises des Alliés en 1815. VI. VII. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 433; t. 23, 1900, S. 156.)

Scatassa, Ercole. Artisti Toscani in Urbino. [Luca Peri di Lucca, lapicida. Antonio Giovanni ai Arezzo, vasaro. Jacopo di Firenze, orefice. Maestro Bernardo di Firenze, recamatore.] (Arte e Storia, 1899, S. 139.)

Schmid, Heinrich Alfred. Ueber den Gebrauch des Wortes Renaissance. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 468.)

— Prof. Dr. Max. Kunstgeschichte, nebst Geschichte der Musik u. Oper v. Dr. Cl. Sherwood. 6. u. 7. Heft. (= Hausschatz des Wissens, 239. Heft.) gr. 8⁰, S. 209—384. Mit Abbildgn. Neudamm, J. Neumann. à M. —.50.

Schlumberger, Gustave. L'Epopée byzantine à la fin du Xe siècle; par G. S., de l'Institut. Seconde partie: Basile II, le tueur de Bulgares. In-4⁰, XI, 659 p. avec. grav. Paris, impr. Mouillot; libr. Hachette et Ce, 1900. fr. 30.—.

Schmarsow, A. Ueber die Grenze der Renaissance gegen die Gotik. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 417.)

Schnyder, Wilhelm. Die Darstellungen des eucharistischen Kelches auf altchristlichen Grabschriften Roms und deren Bedeutung in der sepulcralen Symbolik. (Στρωμάτιον ἀρχαιολογικὸν des deutschen Campo santo, 1900, S. 97.)

Schönherr's, David v., gesammelte Schriften. Hrsg. v. Archivdir. Priv.-Doc. Dr. Mich. Mayr. 1. Bd. Kunstgeschichtliches. Mit zahlreichen Voll- und Textbildern. gr. 8⁰. VII, XVI, 740 S. mit Bildniss. Innsbruck, Wagner. M. 16.—. [Inhalt: 1. Malerei u. Plastik in Tirol u. Vorarlberg. 2. Die Kunstbestrebungen der Habsburger in Tirol. 3. Hans Radolt. 4. Hans Ried. 5. Das goldene Däch-

lein. 6. Die vier ältesten Ansichten von Innsbruck. 7. Christoph Geiger. 8. Kaspar Rosenthaler. 9. Geschichte des Grabmals Kaisers Maximilian I. und der Hofkirche zu Innsbruck. 10. Das älteste kathol. Gesangbuch in Deutschland, die älteste Druckerei u. die älteste Papierfabrik in Tirol. 11. Sebastian Scheel. 12. Paul Dax. 13. Die Glashütte in Hall. 14. Zur Geschichte der Ambraser Sammlung. 15. Tizian in Innsbruck. 16. Ein fürstlicher Architekt u. Bauherr. 17. Wenzel Jamnitzers Arbeiten für Erzherzog Ferdinand. 18. Andrä Yllmer. 19. Alexander Colin und seine Werke. 20. Bestellung und Ankauf niederländischer Tapeten durch Erzherzog Ferdinand. 21. Der spanische Saal zu Ambras und seine Meister. 22. Thomas Neidhart. 23. Das Schloss Velthurns. 24. Ein vergessenes Werk Guido Renis für die Kapuzinerkirche in Breisach. 25. Das Schloss Runkelstein bei Bozen. 26. Geschichte u. Beschreibung der alten Burg in Meran. 27. Kunstgeschichtliche Notizen.]

Schopfer, Jean. Documents relatifs à l'art du moyen âge contenus dans les manuscrits de N. C. Fabri de Peiresc, à la bibliothèque de la ville de Carpentras. In-8°, 68 pages et planches. Paris, Impr. nationale. 1900. [Extrait du Bulletin archéologique (1899).]

Seemann's Wandbilder. (2. Folge.) Meisterwerke der bild. Kunst, Baukunst, Bildnerei, Malerei. 12. Lfg. 10 Taf. à 60×78 cm. Lichtdr. Leipzig, E. A. Seemann. M. 15.—.

Seidel, Paul. Die bildenden Künste unter König Friedrich I. 2. Kunst und Künstler am Hofe: Baukunst. Bildhauerkunst. Malerei und Verwandtes. Gold- und Silberschmiede. Die Kunstsammlungen. (Hohenzollern-Jahrbuch, IV, 1900, S. 247.)

Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben u. Werke der berühmtesten bild. Künstler. 3. Aufl., hrsg. v. H. W. S. 7. Halbbd. gr. 8°. (4. Bd. S. 1—248.) Frankfurt a. M., Literar. Anstalt. M. 5.40.

Société archéologique du Gers. Soirées archéologiques aux archives départementales. VIII. (Année 1899.) In-8°, XV, 206 p. et grav. Auch, imp. Foix. 1899.

Söhring, Dr. Otto. Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen. gr. 8°. VIII, 148 S. Erlangen, F. Junge. M. 2.—.

Stoedtner, Dr. Franz. Katalog v. Lichtbildern üb. italienische Kunstgeschichte. Architektur, Skulptur u. Malerei in chronolog. Folge m. Ortsregister u. Künstlerverzeichnis. gr. 8°. 118 S. Berlin (N. W. 21, Bremerstr. 56), Selbstverlag. M. 1.50.

Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν. Mitteilungen dem zweiten internationalen Congress für christliche Archäologie zu Rom gewidmet vom Collegium des deutschen Campo Santo. 131 S. mit 4 Taf. u. Textillustrationen. Rom 1900.

Strzygowski, Josef. Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. gr. 4°. VII, 159 S. mit 9 Tafeln u. 53 Abbildgn. im Texte u. nach Aufnahmen der Palmyra-Expedition Sobernheim. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1901. M. 17.—. [Inhalt: Einleitung. Die Entwickelung der Kunst in den ersten drei Jahrhunderten n. Chr. 1. Eine Grabanlage in Palmyra v. J. 259 ca. u. ihre Gemälde. Der Ashburnham Pentateuch. 2. Ein Christusrelief kleinasiatischer Richtung. Die Konstantin-Schale im British Museum. 3. Eine Holzskulptur aus Aegypten. Die Elfenbeintafel des Domes zu Trier. 4. Einfarbige Stoffe mit biblischen Darstellungen aus Aegypten. Mannigfaltigkeit der Technik der Malerei im Oriente. 5. Ein bedeutender Rest des Prachtbaues Konstantins des Grossen am heil. Grabe zu Jerusalem.]

Szana, Tamás. Száz év a magyar művészet történetéből, 1800—1900. Festészet, szobrászat. 8°, 385 l., 235 szövegképpel és 30 önálló melléklettel. A vallás- és középoktatásügyi m. kir. ministerium támogatásával. Budapest, az Athenaeum irodalmi és nyomdai r.-társulat kiadása, 1901. fl. 32.—. [Hundert Jahre aus der Geschichte der ungarischen Kunst.]

Thode, Henry. Die deutsche bildende Kunst. (Das deutsche Volksthum, hrsg. von Dr. Hans Meyer, Leipzig u. Wien, Bibliographisches Institut, 1898, S. 463—524.)

Thoison, Eugène. Notes et documents sur quelques artistes se rattachant au Gâtinais. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 153.)

Thompson, L. Beatrice. The great cats in sculpture and painting. (The Art Journal, 1899, S. 371.)

Tikkanen, J. J. Sagan om enhörningen. [Sagen vom Einhorn.] (Finsk Tidskrift, vol. 45, 1898, S. 3; vol. 46, 1898, S. 309.)

Tyack, Geo. S. The Cross in Ritual, Architecture and Art. 2nd ed., revised and greatly enlarged. Cr. 8vo, 203 p. W. Andrews. 7/6.

Upmark, Gustav. Ein Besuch in Holland 1687, aus den Reiseschilderungen des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin. (Oud-Holland, XVIII, 1900, S. 117 u. 144.)

Uzielli, Gustavo. Le misure lineari medioevali e l'effigie di Christo. 8⁰. 36 p. Firenze, B. Seeber, 1899.

Vasari, Giorgio. The Lives of the Painters, Sculptors, and Architects. In 8 vols. Vols. 1 and 2. (Temple Classics.) 12mo, 336, 334 p. Dent. 1/6; 2/.

Velghe, A. Cérémonial selon le rit romain, publié par A. V, P. SS. CC., professeur au grand séminaire de Versailles. Ire série: Cérémonies ordinaires (Diacre). In-32, 63 pages. Poitiers, impr. Blais et Roy. Paris, librairie Lethielleux. 1899.

Venturi, Adolfo. La Madonna: svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine. Milano, Ulrico Hoepli edit. (Roma, tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1900. 4⁰ fig. VIII, 442 p. con tavola. L. 30.—. [Inhalt: 1. Prefazione. 2. L'immagine sacra. 3. La natività di Maria. 4. La presentazione di Maria al tempio. 5. Lo sposalizio. 6. L'annunciazione. 7. La visitazione. 8. Le angoscie di Giuseppe. 9. Il presepe. 10. L' adorazione de'magi. 11. La purificazione. 12. La fuga in Egitto. 13. La disputa di Gesù nel tempio. 14. La passione del Cristo. 15. La crocifissione. 16. La deposizione dalla Croce e la pietà. 17. L' Ascensione. 18. La Pentecoste. 19. L'Assunzione.]

— Per l'arte italiana. (Nuova Antologia, anno XXXIV, Fasc. 672.)

Viard, Jules. Les journaux du trésor de Philippe VI de Valois, suivis de l'Ordinarium thesauri de 1338—1339, publiés par J. V., archiviste aux Archives nationales. In-4⁰, LXXIV, 1026 p. Paris, Impr. nationale; libr. Leroux. 1899.

Volkmann, Ludwig. Kunst und Ruhmsinn in Padua. (Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 231.)

Voll, Karl. Ueber das kunsthistorische Studium. (Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 115.)

Waldeyer, M. Die Bildnisse Friedrichs des Grossen und seine äussere Erscheinung. Rede, gehalten in der Festsitzung der Kgl. Akad. d. Wiss. zu Berlin am 25. Jan. 1900. 8⁰. 24 S. mit 1 heliograph. Abb. der Todtenmaske König Friedrichs II. Berlin, A. Hirschwald. M. —.80.

Weale, W. H. J. L'art primitif au Pays-Bas. (Fédération artistique, 1900, S. 288.)

Weber, Prof. Dr. Anton. Die römischen Katakomben. 2. Aufl. 8⁰. 167 S. Regensburg, F. Pustet. M. 1.20.

Wieland, Dr. Franz. Ein Ausflug ins altchristliche Afrika. Zwanglose Skizzen. gr. 8⁰. 195 S. m. Abbild. Stuttgart, J. Roth. M. 4.20.

Winter, Franz. Das Altertum. (= Kunstgeschichte in Bildern. Systematische Darstellung der Entwickelung der bildenden Kunst vom klass. Altertum bis zum Ende des 18. Jahrh. Abtlg. I.) F⁰. X S. Text, 100 Taf. Leipzig, E. A. Seemann. M. 10.50.

Woermann, Karl. Geschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker. 1. Bd.: Die Kunst der vor- u. ausserchristl. Völker. Mit 615 Abbildgn. im Text, 15 Taf. in Farbendr. u. 35 Taf. in Holzschn. u. Tonätzg. Lex. 8⁰. XVI, 667 S. Leipzig, Bibliograph. Institut. M. 15.—. [Inhalt: 1. Die Kunst der Ur-, Natur- u. Halbkulturvölker. 2. Die alte Kunst des Morgenlandes. 3. Die griechische Kunst. 4. Die Kunst Alt-Italiens u. des röm. Weltreichs. 5. Die heidnische Kunst in Nordeuropa u. ihre Ausläufer in Westasien. 6. Die indische u. ostasiatische Kunst. 7. Die Kunst des Islam.]

Wuttke, Dr. Robert. Sächsische Volkskunde. Mit 260 zumeist nach Orig.-Zeichngn. angefertigten Abbildgn. in Holzschn., Zink- u. Kupferätzg., 4 Taf. in Farbendr. u. 1 Karte vom Königr. Sachsen. gr. 8⁰. VIII, 520 S. Dresden, G. Schönfeld. M. 10.—.

Architektur.

Abatino, Giuseppe. Il Forte di Vigliena. II. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 168.)

— La torre die Gerace detta Torre dei Corvi. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 77.)

Abbaye de Fontaine-André. (Musée Neuchâtelois, 1900, avril.)

Abgrall, J. M. Les grandes époques de l'architecture religieuse en Basse-Bretagne. (Compte-rendu du quatrième congrès scientifique international des Catholiques tenu à Fribourg (Suisse) 1897. Fribourg 1898. IX: Art Chrétien, Archéologie, Épigraphie.)

Acqua, dott. Girolamo dell'. La basilica di s. Salvatore presso Pavia. Pavia, tip. fratelli Fusi, 1900. 16⁰. 24 p.

Adler, F. Ein Studienfeld für die Jünger der Baukunst. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1899, S. 510.)

Aleandri, V. E. Mastri da muro e architetti lombardi in Sanseverino-Marche nel secolo XV. (Archivio storico lombardo, fasc. 26.)

A. M. Certi caratteri particolari dell' ornamento gotico in Sicilia. (Arte italiana decorativa e industriale, 1900, S. 33.)

Anemüller, Dr. Ernst. Kyffhäuser und Rothenburg in Vergangenheit u. Gegenwart. 3. [Titel-] Aufl. Mit Plänen u. Abbildgn. 12⁰. V, 42 S. Leipzig, [1892,] B. Franke. M. —.60.

Ankert, Heinrich. Das Pestkirchlein in Liebeschitz. (Mitteilungen des Vereins f. Geschichte der Deutschen i. Böhmen, 39. Jahrg., No. 1.)

— Die St. Georgs-Kirche in Molschen. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 109.)

Archeologia. La transformazione del Mausoleo Adriano in Castel S. Angelo. (La Civiltà cattolica, Quad. 1200.)

Architettura, L', nella storia e nella pratica (seguito alle Costruzioni civili di G. A. Breymann). Volume II, fasc. 79—88. Milano, stab. tip. dell' antica casa edit. dott. Francesco Vallardi, 1900. 4⁰ fig. p. 361—504, con tavole. L. 2 il fascicolo. [1. Degli stili nell' architettura, pel prof. Luigi Archinti. 2. Dell' ornamento nell' architettura, pel prof. Alfredo Melani.]

Arndt, Pred. Georg. Die Sachsenburg a. d. Unstrut. Beschreibung ihrer Lage und ihrer Geschichte. 2. [Titel-] Auflage. 12⁰. 40 S. Leipzig [1893], B. Franke. M. —.30.

Arntz, L. Die Zukunft des Strassburger Münsters. (Allgem. Zeitung, München 1899, Beilage No. 277.)

A. S. Une visite aux églises de St.-Dié (Vosges). (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 39.)

Assche, Aug. van. Recueil d'églises du moyen âge en Belgique. Monographie de l'église Saint-Nicolas à Gand, par A. V. A., architecte à Gand. Gand, A. Siffer, 1899. In-folio, 18 p. et 13 pll. en phototypie hors texte. fr. 25.—. [Les pages 1 à 8 donnent le détail des planches; les pages 9 à 16 contiennent la description historique, par A. Siffer.]

Atz, Karl. Das Kloster Gries bei Bozen. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 142.)

— Der Ansitz Weggenstein oder das Gebäude der Deutschen Ordens-Commende in Bozen. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 26.)

— Die Kirche von Gufidaun in Tyrol. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 85.)

Aufleger, Archit. Otto. Bauernhäuser aus Oberbayern u. angrenzenden Gebieten Tirols. Mit e. Vorwort von Kunsthistor. Dr. Ph. Halm. 1. Abth.: 25 Taf. in Phototyp. gr. Fol. München, L. Werner. In Mappe. M. 25.—.

Auriol, A. La Chartreuse de Castres au XVIe siècle, d'après un document inédit. In-8⁰, 12 p. avec 1 plan. Toulouse, imp. Chauvin et fils. 1899.

Ava, M. dall', e A. **Tonutti.** Memorie della chiesa di s. Giorgio Maggiore di Udine e chiese della parrocchia. Udine, tip. del Patronato, 1899. 8⁰. 39 p. [Per l'ingresso del sac. Eugenio Blanchini nella parrocchia di s. Giorgio Maggiore di Udine.]

Avena, Adolfo. Palazzi napoletani del cinquecento. I palazzi D'Aponte e de Curtis. (Napoli nobilissima, IX, S. 148.)

Bach, Max. Die Parler und ihre Beziehungen zu Gmünd, Reutlingen und Ulm. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 377.)

— Vom Hohenneuffen. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 109 u. 118.)

Baciocchi, Maria. Il chiostro verde e la cappella degli Spagnuoli [attigui alla chiesa di s. Maria Novella in Firenze: descrizione]. Firenze, F. Lumachi succ. fratelli Bocca edit. (tip. S. Landi), 1900. 16⁰. 101 p.

Back. Die „Altburg“ bei Bundenbach. (Westdeutsche Zeitschrift, 18. Jahrg., 3. Heft.)

Badenoch, L. N. The Round Church, Cambridge. (The Architectural Review, Vol. VI, 1899, S. 166 u. 225.)

Ball, F. E. Monkstown Castle and its History. (The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, XXX, 2.)

Baltzer. Wiederherstellung der Capelle des hl. Geist-Hospitals in Lübeck. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 1.)

Barnes, Arthur Stapylton. St. Peter in Rome and his tomb on the Vatican Hill. 4⁰. VIII, 395 p, with pl. and several text-ill. London, S. Sonnenschein & Co., 1900.

Baron, J. Description de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens; par J. B., conservateur de la bibliothèque communale publique de la même ville. Publiée par Edmond Soyez, de la Société des antiquaires de Picardie. (1815—1900.) In-8⁰, IX, 253 p. et 1 plan. Amiens, impr. Yvert et Tellier. 1900.

Basilique de Notre-Dame-de-la-Treille (Lille). Inscriptions funéraires de la crypte. In-8⁰, 23 pages. Lille, imprimerie Lefebvre-Ducrocq. 1900.

Basilique, La, de Sainte Crispine de Théveste. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 297.)

Bauwerke der Renaissance u. des Barock in Dresden. Hrsg. v. der Schriftleitg. der Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk (Paul Graef). 1. Hft. Wohnhäuser u. Paläste. gr. 4⁰. (15 Lichtdruck-Taf.) Berlin, M. Oldenbourg. M. 4.—.

Beissel, Stephan. Die Kirche U. L. Frau zu Trier. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 231.)

Beltrami, arch. Luca. Il coronamento nella fronte del duomo di Milano in base ad antichi disegni in parte inediti, con prefazione in risposta al voto di sette architetti. Milano, tip. Umberto Allegretti, 1900. 4⁰ fig. 64 p. con tre tavole. L. 2.50.

— La Cà del Duca sul canal Grande ed altre reminiscenze sforzesche in Venezia. Milano, tip. Umberto Allegretti, 1900. 8⁰ fig. 62 p. con tavola. [Edizione di soli duecento esemplari. — Per le nozze di Luigi Albertini con Pierina Giacosa.]

— La tutela artistica del duomo di Milano nell' ultimo quarto dell secolo XIX. Milano, tip. F. Pagnoni, 1900. 8⁰. 59 p.

— Storia della facciata di S. Maria del Fiore in Firenze. Milano, tip. Umberto Allegretti, 1900. 8⁰. 65 p. con 24 ill. [Inhalt: 1. Le prime vicende. 2. Vicende della facciata, dalla fine del 1400, al principio di questo secolo; ripresa degli studî per opera di Giovanni Silvestri, Nicolò Matas e Gian Giorgio Müller. 3. Gli studî dell'architetto G. Müller contrapposti al progetto Matas. 4. I tre concorsi dal 1859 al 1868, e la scelta del progretto De Fabris. 5. Vicende della costruzione della nuova facciata.] [Sep.-Abdr. aus: L'Edilizia moderna, 1899, fasc. Febbr.-Agosto.]

— Pro domo: [riflessioni intorno al progetto presentato dallo stesso per la facciata del duomo di Milano]. Seconda edizione, con note. Milano, tip. Umberto Allegretti, 1899. 4⁰ fig. 28 p. con quattro tavole.

Beltrani, Giovanni. Una inedita descrizione della cattedrale di Trani, composta nella metà del secolo XVIII, [pubblicata a cura] di G. B. Napoli, tip. Francesco Giannini e figli, 1899. 8⁰. 14 p.

Benham, Rev. William. Rochester Cathedral. Illust. by Hedley Fitton. Cr. 8 vo, 64 p. Isbister. 1/.

Benoit, F. Le conflit des styles dans la cathédrale de Chartres au XVIIIᵉ siècle. (Revue d'histoire moderne et contemporaine, t. II, No. 1.)

Berchet, F. Le sale d'armi del Consiglio dei Dieci nel palazzo ducale di Venezia. (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti, anno accademico 1899—1900. Tomo LIX, serie VIII, t. II, disp. 2—3.)

Bergmans, Paul. Chapelle de Saint-Jean. XVIIIᵉ siècle (1744—1745). Cloître St.-Jacques, no. 34. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 11, 1899.)

— Le Mont de piété. XVIIᵉ siècle (1621). Rue d'Abraham, nos 13—15. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 17, 1900.)

Bergner, Dr. Ein Thüringisches Bauernhaus. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 21.)

Bernardini, Giulio, relatore. Relazione del comitato esecutivo della facciata del duomo di Pescia al 31 ottobre 1899. Pescia, tip. E. Nucci, 1900. 8⁰. 12 p.

Bernich, Ettore. L'arte in Puglia. Il campanile di S. Chiara a Bari. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 158.)

Bertaux, E. L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo. (Archivio storico delle provincie napoletane, anno XXV, fasc. 1, S. 27.)

Bethune, Baron. Souvenirs archéologiques de la West-Flandre: Eglise de Thourout. (Revue de l'art chrétien, 1900, S, 319.)

Bilderatlas zur Einführung in die Geschichte der Baukunst. Als Leitfaden zum Gebrauch an Bau- u. Gewerbeschulen zusammengestellt. 5. Aufl. 43 Taf. m. 309 Abbildgn. Imp. 4⁰. 1 Bl. Text. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3.—; Textbuch dazu: Bieber, Adf.: Einführung in die Geschichte der Baukunst. gr. 8⁰. IV, 80 S. m. 34 Abbildgn. M. —.60.

Biscaro, Gerolamo. Note storico-artistiche sulla cathedrale di Treviso. (Nuovo Archivio Veneto, t. XVII, p. II, 1899, S. 160 u. 185.)

Bischof, Archit. Max. Architektonische Stilproben. Ein Leitfaden mit histor. Ueberblick der wichtigsten Baudenkmäler. Mit 101 Abbildgn. auf 50 Taf. Lex. 8⁰. 36 S. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 5.—.

Bluth. Kirche in Hohenfinow bei Eberswalde. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 123.)

Bolte. Magdeburger Bürgerhaus. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 25.)

Bond, Francis. English Cathedrals. Illust. 2nd and revised ed. 180 Illusts. from Photographs. Cr. 8vo, 334p. Newnes. 6/.

Bonnard, Fourier. L'Abbaye de la Sainte-Trinité de Mauléon (aujourd'hui Châtillon-sur-Sèvre), de l'ordre de Saint-Augustin; par dom F. B., chanoine régulier de l'abbaye Notre-Dame de Beauchêne. In-8⁰, VII, 216 p. et grav. Ligugé (Vienne), imp. Bluté. 1900.

Bonneau, F. L'église Notre-Dame-de-Pitié à La Chapelle Saint-Laurent. (Le Pays Poitevin, 1900, mars-juin.)

Borrani, Siro. L'oratorio della Madonna della Purità nei piani di Arbigo presso Losone. Locarno 1899.

Borrmann, Richard. Die Alhambra zu Granada. (= Die Baukunst, hrsg. v. R. Borrmann u. R. Graul, 2. Serie, 3. Heft.) F⁰. 18 S. m. Abbildgn. u. 6 Taf. Berlin, W. Spemann. M. 4.—.

Bourban, P. Saint Maurice d'Agaune en Suisse et ses fouilles. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 177.)

Bouzige, T. L'Eglise et le Château de Tresques; par M. l'abbé T. B. In-8⁰, 298 p. et 1 grav. Nîmes, imprimerie Ducros cousins. 1900.

Braniš, Joseph. Die Maria Schnee-Kirche zu Bergreichenstein und die Burg Karlsberg in Böhmen. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 19.)

Bratke, P. Ueber Symbolik im Kirchenbau. (Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst, 1900, August.)

Braun. Die Liebfrauenkirche zu Luxemburg. (Stimmen aus Maria-Laach, LVIII, 1.)

Brenner, O. Das deutsche Wohnhaus in den ältesten Zeiten. (Allgemeine Zeitung, München 1899, Beilage No. 291.)

Brutails, J. A. L'église abbatiale de Saint-Sever. (Bulletin Archéologique, 1900, 1.)

Buchwald, Prof. Dr. [Ferdinand], u. Archidiak. [Heinrich] **Kirchhofer.** Zur Geschichte der Frauenkirche von ihrer Erbauung im Jahre 1349 bis auf die Gegenwart. Festschrift zur Jubiläumsfeier. 8⁰. 20 S. Görlitz, H. Tzschaschel in Comm., 1899, M. —.30.

Bürkner, Superint. Richard. Grundriss des deutsch-evangelischen Kirchenbaues. Mit 46 Grundrissen u. Ansichten. gr. 8⁰. VIII, 270 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. M. 5.—.

Burgemeister. Die Matthiaskirche in Breslau. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1899, S. 563.)

Burgwart, Der. Zeitschrift für Burgenkunde u. das ganze mittelalterl. Befestigungswesen. Organ der Vereinigung zur Erhaltung deutscher Burgen. Red.: C. Krollmann. 1. Jahrg. Juli 1899—Juni 1900. 12 Nrn. gr. 4⁰. (No. 1—4. 32 S. m. Abbildgn.) Berlin, Verlag für's Deutsche Haus. M. 5.—; einzelne Nummer M. —.50.

Busiri-Vici, arch. A. Le torri campanarie della basilica vaticana nel secolo XVII: memoria storica con illustrazioni dedicata alle onoranze centenarie di Gian Lorenzo Bernini, con appendice dei due monumenti onorari

commemorativi ai pontefici Giulio II e Paolo V. Roma, stab. tip. G. Civelli, 1899. Fo. 61 p. con quattro tavole. [Inhalt: 1. Notizie istoriche delle campane e di altri strumenti armoniosi degli antichi. 2. Campanili, cupole campanarie e torri fisse ed ambulanti. 3. Le torri campanarie del Bernini e sue vicende. 4. I due nuovi monumenti onorari commemorativi, nel prospetto della basilica vaticana, al pontefice fondatore Giulio II e all' ampliatore Paolo V. 5. Appendice: la campana maggiore di s. Pietro nelle luminarie della cupola, e gli orologi del prospetto.]

Busscher, Lucien de. Le château de Laerne. (Ann. du Cercle archéol. de la ville de l'ancien pays de Termonde, t. VII, S. 278.)

Butler, Howard Crosby. Scotland's ruined abbeys. With ill. by the author. 8⁰, XIX, 287 p. New York, Macmillan Co., 1899. 12.

Callant, Emiel. Geschiedkundige aanteekeningen over den grooten schouwburg van de stad Gent. Gand, imprimerie Ad. De Brabandere, 1899. In-8⁰, 20 p.

Carotti, Giulio. I restauri agli edifizi antichi della Lombardia. (L' Arte, III, 1900, S. 308.)

Caremi e **Bottaro.** Cenni sopra un progetto di completamento della decorazione interna della basilica di s. Giovanni Battista in Busto Arsizio. Milano, stab. tip. P. B. Bellini, 1900. 8⁰. 8 p.

Carrière, A. Les Huit Sanctuaires de l'Arménie payenne, d'après Agathange et Moïse de Khoren (étude critique); par A. C., professeur à l'Ecole des langues orientales vivantes. Grand In-8⁰, 29 p. et 1 planche. Angers, impr. Burdin. Paris, lib. Leroux. 1899.

Casati de Casatis, C.-Charles. Villes et Châteaux de la vieille France. Duché d'Auvergne, d'après les manuscrits du chanoine Audigier et du hérault d'armes Revel, avec une introduction et une étude sur la première époque de l'art français; par C.-Ch. C. de C., conseiller honoraire à la cour de Paris. In-8⁰, 216 p. et grav. Paris, impr. Chamerot et Renouard; lib. Picard et fils. 1900. [Tiré à 300 exemplaires numérotés.]

Caster, G. van. Ancien palais du Grand Conseil à Malines (nouvel hôtel des postes). Malines, L. et A. Godenne, 1899. In-8⁰, 27 p. et 2 pl. hors texte. fr. 1.50. [Extrait du Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines, 1899. — Tiré à cinquante exemplaires.]

Cathédrale, La, de Lausanne et ses travaux de restauration. 8⁰. Lausanne, Imprimerie A. Borgeaud, 1899.

Cecchetelli-Ippoliti, Rodolfo. L'Abazia di S. Vittore di Chiusi. (Arte e Storia, 1899, S. 138.)

Ceci, Giuseppe. La chiesa e il convento di Santa Caterina a Formello. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 49 u. 67.)

— Una famiglia di architetti napoletani del Rinascimento. I Mormanno: Giovanni Donadio di Mormanno. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 167.)

Cerri, Leop. Il castello di Montechiaro. Piacenza, [tip. Solari di G. Tononi], 1899. 16⁰. 12 p.

Certosa, La, di Pavia: [cenni descrittivi]. Milano, tip. Umberto Allegretti, 1900. 8⁰ fig. 23 p.

Charpiot, Th. Eglise évangélique de Saint-Raphaël (Var); par Th. Ch., pasteur. In-16, 11 p. avec 1 grav. Saint-Raphaël, impr. Négrin. 1900.

Charvet, E. L. G. L'architecture au point de vue artistique et pratique pendant les XVIᵉ, XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles en France. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 286.)

Cistercienser-Kirche, Die, zu Lilienfeld. (Der Kirchenschmuck, Seckau, 1900, S. 33.)

Claeys, Prosper. Prison communale dite „Mammelokker". XVIIIᵉ siècle (1741). Marché au Beurre, no. 12. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 15, 1900.)

Clausse, Gustave. L'Eglise Notre-Dame de Lescar, ancienne cathédrale des Etats de Béarn. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 466.)

— Les San Gallo, architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs, XVᵉ et XVIᵉ siècles. Par G. C., architecte, Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Florence. T. I. Giuliano et Antonio (L'Ancien). 8⁰, LV, 404 p. Paris, Ernest Leroux, éditeur, 1900. [Inhalt: Introduction, Apperçu général sur les origines de la Renaissance en Italie. Florence et les premiers Médicis. Rome et les Papes à l'époque de la Renaissance. Énumération des diffé-

rents San Gallo dont il sera question dans cet ouvrage (1445—1552). Francesco di Bartolo Giamberti, 1405—1480. Giuliano de Francesco Giamberti, dit Giuliano da San Gallo (1445—1516). Les dessins de Giuliano da San Gallo. Antonio de Francesco Giamberti, dit Antonio da San Gallo (l'Ancien), 1455—1534.]

Clemen, Paul. Schloss Burg an der Wupper, seine Geschichte und seine Bedeutung. Fol. 7 Bl. Düsseldorf, L. Schwann, 1900.

Cloquet, L. Essai sur la décoration architectonique. 1. Les sources du décor. 2. Ornements imités. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 481.)

— Les lois de proportions dans l'architecture. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 340.)

— Notes pratiques pour la construction d'une église. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 47.)

— Pignon du Réfectoire de la Byloke. XIVe siècle. Boulevard des Hospices, nos 2—4. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 14, 1899.)

— Pignons de la grande salle et de l'ancienne chapelle de la Byloke. XIIIe siècle. Hôpital civil, rue Kluyskens, no. 2. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 14, 1899.)

— Restauration de l'église collégiale de Chimay. (Bulletin des Comm. roy. d'art et d'archéol., 1899, S. 107.)

Cobbe, Henry. Luton church historical and descriptive. By the late H. C., rector of Maulden. With portr., ill. and plan. 8⁰, XVII, 662 p. London, Macmillan & Co., 1900.

Colombo, Antonio. Il palazzo dei principi di Conca alla strada di Santa Maria di Costantinopoli. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 129 u. 172.)

Cori, weil. Milit.-Bez.-Pfr. Johann Nepomuk. Bau und Einrichtung der deutschen Burgen im Mittelalter. 2. Aufl. Auf Veranlassg. des Verwaltungsrathes des Museum Francisco-Carolinum in Linz durchgesehen u. m. e. Anh. aus Cori's Nachlass verm. v. Albin Czerny. Neue bill. [Titel-]Ausg. gr. 8⁰. VIII, 242 S. m. 97 Abbildgn. Darmstadt, Städtebilder-Verlag K. P. Geuter. M. 3.—.

Cosenza, Giuseppe. La chiesa e il convento di s. Pietro Martire. I. Le regione Calcaria. La fondazione e la chiesa Angioina. II. Epoca Aragonese. III. Epoca moderna. IV. La chiesa moderna. V. Le ultime vicende. Conclusione. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 171, 187; IX, 1900, S. 22, 58, 88, 104, 115 u. 136.)

Coutan. L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle. (Bulletin monumental, 7e série, IV, 1899, S. 107.)

— L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle, d'après M. Eugène Lefèvre-Oontalis; par le docteur C. In-8⁰, 34 p. Caen, imp. et lib. Delesques. 1899. [Extrait du Bulletin monumental.]

Crosnier, P. J. La chapelle Saint-Sauveur, au château de la Bourgonnière (Maine-et-Loire). (Notes d'art et d'archéologie, 1899, décembre; 1900, février.)

Crostarosa, P. La basiliche cristiane. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 217.)

Cuny, Reg.-Baumeister George. Beiträge zur Kunde der Baudenkmäler in Westpreussen. (= Mitteilungen des Coppernicus-Vereins f. Wissenschaft und Kunst zu Thorn, XII. Heft.) gr. 4⁰, VII, 36 S., mit 14 Abbildgn. auf 6 Taf. Thorn, (E. Lambeck). M. 5.—. [Inhalt: 1. Das Dominikanerkloster u. die Kirche St. Nikolai in Thorn. 2. Die St. Georgskapellen in Danzig, Elbing u. Thorn. 3. Der Chorgiebel der St. Marienkirche in Thorn. 4. Das Kollegiengebäude der Jesuiten in Thorn. 5. Das Rathhaus der Neustadt u. die Kirche zur Hl. Dreifaltigkeit in Thorn. 6. Inschriften auf öffentl. Gebäuden u. Wohnhäusern in einigen Städten Westpreussens.]

Czerny, Alois. Die St. Antonius-Capelle bei Krakowetz. (Mitteilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 63.)

— d. Ueber die baulichen Schäden des Strassburger Münsters. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 130.)

Datin, Léopold. Notre-Dame-sur-Vire, au diocèse de Coutances et Avranches (notice); par le R. P. L. D., missionnaire diocésain à Notre-Dame-sur-Vire. In-18, VI, 96 p. La Chapelle-Montligeon, imp. de Notre-Dame-de-Montligeon. 1900. 50 cent.

Dehio, Prof. Dr. G. und Dir. C. **v. Bezold.** Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Historisch und systematisch dargestellt. II. Bd. 2. Hälfte. 1. Lfg.

gr. 8⁰. (S. 249—456 m. Abbildgn.) Nebst Atlas. 8. (Schluss-)Lfg. Fol. (57 Taf. m. VIII. S. Text). In Mappe. Stuttgart, A. Bergsträsser. M. 5.—; u. M. 54.—. [Inhalt: IV. Kap.: Deutschland u. die Nachbarländer. 1. Die ersten hundert Jahre. 2. Die Gotik des späten Mittelalters. 3. Der norddeutsche Backsteinbau. 4. Holland. V. Kap.: Skandinavien, von Prof. E. Wrangel in Lund. VI. Kap.: Südfrankreich u. die Levante. 1. Südfrankreich. 2. Die Levante. VII. Kap.: Spanien u. Portugal. 1. Einleitung. 2. Der Uebergangsstil u. die Frühgotik. 4. Hochgotik nordfranzösischer Richtung.]

Deininger, Johann. Das St. Christoph-Hospiz am Arlberg. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 1.)

— Die Pfarrkirche zu Maria Himmelfahrt in Fliess. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 86.)

— Die Restaurirung des goldenen Daches in Innsbruck. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 124.)

Demaison, L. Les Chevets des églises Notre-Dame de Châlons et Saint-Remi de Reims; par L. D., correspondant du ministère de l'instruction publique à Reims. In-8⁰, 28 p. Paris, Imprimerie nationale. 1899. [Extrait du Bulletin archéologique (1899).]

Denkmäler der Baukunst. Zusammengestellt, gezeichnet und hrsg. vom Zeichen-Ausschusse der Studierenden (früher Autographieen - Commission) der königl. techn. Hochschule zu Berlin (Abth. f. Architektur). 28. Lfg.: Deutsche Renaissance. (12 photolith. Taf.) gr. Fol. Berlin, W. Ernst & Sohn in Komm. M. 8.—.

Dernjač, Josef. Das Harrach'sche Majoratshaus. (Kunst und Kunsthandwerk, III. Jahrg. 1900, S. 409.)

Dibelius, Oberconsist.-R. Stadtsuperint. Past. prim. D. Dr. Franz. Die Kreuzkirche in Dresden. Festschrift aus Anlass der Wiedereinweihg. d. Kirche am 9. IX. 1900. gr. 8⁰. 48 S. m. Abbildgn. Dresden, J. Naumann. M. —.80.

Dilke, Lady. French Architects and Sculptors of the 18th Century. Fol., 236 p. G. Bell. 28/. [Inhalt: I. French Architects: 1. The Academy of the King's Architects. 2. The Modern House and the Great „Places". 3. Jacques-Ange Gabriel and his Successors. 4. The Pseudo-Classic Revival. II. French Sculptors of the Eighteenth Century: 5. The School of Coyzevox: the three Coustou. 6. Edme Bouchardon. 7. Jean-Baptiste Pigalle. 8. The School of Lemoyne: J.-B. Lemoyne and Etienne Falconnet. 9. The Pupils of J. B. Lemoyne: J.-J. Caffieri and A. Pajou. 10. The Pupils of Pigalle: J.-A. Houdon, Claude Michel dit Clodion. 11. The Medalists and J. le Guay. Appendix: List of Works Exhibited at the Salon.]

Dimock, Rev. Arthur. The Cathedral Church of Saint Paul. An Account of the Old and New Buildings. With a Short Historical Sketch. With 39 Illusts. (Bell's Cathedral Series.) Cr. 8vo, IX, 148 p. G. Bell. 1/6.

Doering. Die Ausgrabungen in der Liebfrauenkirche in Halberstadt. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 121.)

Donghi, Daniele. Manuale dell' architetto, compilato sulla traccia del Baukunde des Architekten da distinti ingegneri e architetti, sotto la direzione dell'ing. architetto D. D. Disp. 31—34. Torino, Unione tipografico-editrice, 1899–1900. 8⁰ fig. p. 1—120, 509—548, con tavola. L. 1 la dispensa.

Dorfkirche und Bauernhaus im Königr. Sachsen. Gurlitt, Hofr. Prof. Dr. C.: Die Dorfkirche. — Gruner, Oberbaukomm. O.: Haus und Hof. — Schmidt, Landbaumstr. F. L. K.: Die bäuerliche Wohnung. — Kurzwelly, Dr. A.: Die bäuerliche Kleinkunst. [Aus: „Sächs. Volkskunde", hrsg. v. Dr. Rob. Wuttke. 2. Aufl.] gr. 8⁰. IV, 155 S. m. 135 Abbildgn. Dresden, E. Schönfeld. M. 2.50.

Ebe, Archit. Gustav. Architektonische Raumlehre. Entwickelung der Typen des Innenbaues. 1. Bd. Von den ältesten Zeiten bis zum Abschluss der goth. Periode. Lex. 8⁰. IX, 237 S. m. 134 Abbildgn. Dresden, G. Kühtmann. M. 15.—.

Ebhardt, Archit. Bodo. Deutsche Burgen. 2. Lfg. Fol. (S. 49—96 m. Abbildgn. u. 4 [1 farb.] Taf.) Berlin, E. Wasmuth. M. 12.50.

Effmann, Wilhelm. Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. I. Stephanskirche, Salvatorskirche, Peterskirche. Mit 288 Textfig. gr. 8⁰. IX, 447 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 18.—.

Egger, C. Das Engadiner Haus. (Jahrb. des Schweiz. Alpenklubs, Bd. 35, Jahrg. 1900.)

Ehrenberg, Hermann. Castel del Monte. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 1 u. 20.)

— Die Wiederherstellungs-Arbeiten an der Marienburg. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 209.)

Ehrhardt, E. Das Rathhaus in Emden. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 73.)

— Die Erneuerung der Vierungspfeiler des Domes in Bremen. (Zeitschrift f. Bauwesen, L, 1900, S. 295.)

— Die Wiederherstellung des Schüttings in Bremen. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 9.)

Eichholz-Wiesbaden, P. Ein vergessenes Denkmal deutscher Renaissance. (Deutsche Bauzeitung, 1900, S. 149.)

— Vom Palazzo municipale zu Brescia. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 235.)

Einiges aus dem Leben Filippo Brunelleschi's. (Belletristisch-Literarische Beilage der Hamburger Nachrichten, 1899, No. 43.)

Eley, C. King. The Cathedral Church of Carlisle. A Description of its Fabric and a Brief History of the Episcopal See. With 29 Illusts. (Cathedral Series.) Cr. 8vo, 93 p. G. Bell. 1/6.

Endl, Friedrich. Die Baudenkmäler des ehemaligen Cistercienser-Frauenklost. St. Bernhard's bei Horn (Nieder-Oesterreich). (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 89.)

Erskine, Francis J. Fotheringhay Church. (The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 60.)

F[abriczy]., C. v. Cappella della Scuola del Sacramento. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 259.)

— Der alte Dom von Brescia, die sog. Rotonda. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 83.)

Fäh, Dr. Ad. Die Kathedrale in St. Gallen, 2. Teil, und die Stiftsbibliothek. Meisterwerke des Rokokostils (1756 bis 1763). Text und Oberleitung von Dr. A. F., Stiftsbibliothekar, St. Gallen. Herausgegeben von Moritz Kreutzmann. gr. Fol. (Lichtdr.-Taf. 1—12.) Zürich, M. Kreutzmann. In Mappe, pro Kplt. M. 32.—.

Faur de Pibrac, Raoul du. Notice sur le château de Pibrac (1540—1900); par R. Du F., comte de Pibrac. In-8°, 92 p. et grav. et plans. Toulouse, imp. Douladoure-Privat; lib. Privat. 1900.

Feldkamm, Jacob. Geschichte und Urkundenbuch der St. Laurentii-Pfarrkirche in Erfurt, von J. F., Pfarrer. 8°. IV, 218 S. Paderborn, Bonifacius-Dr., 1899.

Ferrante, Don. L'arte in Puglia. Il campanile della cattedrale di Nardò. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 93.)

Fierens-Gevaert, H. L'hôtel de ville de Paris. [Coup d'œil rétrospectif. La reconstruction: L'architecture extérieure; Les dispositions intérieures, les cours, la salle Saint-Jean, la salle des prévôts. Les grands escaliers. Les peintures. Les salons d'entrée.] (La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 281 u. 475.)

Finetti, sac. Basilio. L'antico monastero delle benedettine a S. Michele in Campagna: memorie. Mantova, tip. Commerciale Barbieri Carlo, 1900. 16°. 136 p.

Fiordelisi, Alfonso. La Trinità delle Monache. II. La chiesa. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 181.)

Fish, Arthur. Triumphal Arches. (The Magazine of art, 1900, S. 445.)

Fitzgerald, Percy. The life and work of Robert Adam. (The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 147 u. 273.)

Fleury, Gabriel. Une confession ou crypte dans une église. In-8°, 13 pages avec fig. Mamers, imp. et lib. Fleury et Dangin. 1899. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (t. 46).]

Förster, R. Der Bau der Universität Breslau und die Bilder der Aula Leopoldina. (Zeitschrift des Vereins für Geschichte u. Alterthum Schlesiens, Bd. 34.)

Forthuny, Pascal. Les origines de l'architecture romane dans la Provence et de Languedoc. (L'Oeuvre d'art, 1899, 15 septembre, 1 octobre.)

Fortunato, Giustino. S. Maria di Perno. Trani, V. Vecchi tip. edit., 1899. 8°. 94 p. [Notizie storiche della valle di Vitalba, III.]

Franceschi, Camillo de. I castelli della Val d'Arsa (continuazione). (Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria. Vol. XV, fasc. 1—2, 1899.)

Fréson, Jules. Le doyen de Huy, Isidore de Bouille, et les modifications au style de l'église collégiale. (Ann. du Cercle des sciences et beaux-arts, 1899, S. 36.)

Friedrich, Bürgersch.-Dir. Josef. Reichstadt, das kaiserl. Schloss. — Mühlstein, die bedeutendste Ruine auf dem Gebiete der k. Herrschaft Reichstadt. Ihre Beschreibg. u. Geschichte nach d. Forschgn. hervorrag. Fachgelehrter u. nach eigenen Aufzeichngn. (2. Aufl.) gr. 8⁰. 73 S. m. Abbildgn. Zwickau i/B. Tetschen, O. Henckel. M. 1.25.

Friesenegger, Stadtpfr. J. M. Die St. Ulrichs-Kirche in Augsburg. Zum 400jähr. Kirchenbau-Jubiläum hrsg. Mit 6 Abbildgn. im Text u. 9 Kunstbeilagen. 8⁰. VIII, 92 S. Augsburg, Literar. Institut v. Dr. M. Huttler in Komm. M. 1.—.

Fyot, Eugène. Le Château et les seigneurs de Brandon. In-8⁰, 108 p. et grav. Autun, imprim. et libr. Dejussieu, 1900. [Extrait des Mémoires de la Société éduenne (nouvelle série).]

G., Dr. Der Palazzo Ducale in Venedig. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 16.)

Gaedertz, Ober-Biblioth. Prof. Dr. Karl Theodor. Lübecks Kaiserthor. Sr. Maj. dem deutschen Kaiser Wilhelm II. zur Wiedereröffng. des altlübeck. Kaiserthores am 16. VI. 1900 ehrfurchtsvoll gewidmet. Mit Federzeichngn. des Verf. Lex. 8⁰. 7 S. Lübeck, Gebr. Borchers. M. —.50.

Gauthier, Jules. L'architecture civile en Franche-Comté au XVIe siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 676.)

Gazzaniga, sac. Giov. Il santuario della Madonna della Fontana in Sannazzaro De' Burgondi: monografia. Mortara-Vigevano, stab. tip. Angelo Cortellezzi, 1899. 8⁰. 86 p. con tre tavole. L. 1.—.

Gegen die Wiederherstellungsarbeiten am Heidelberger Schlosse. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 5.)

Gelati, arch. C. Nozioni pratiche ed artistiche di architettura: lezioni per il corso di architettura nella r. scuola d'applicazione per gli ingegneri in Torino nel 1897—98. Fasc. 9 (ultimo). Torino, tip. lit. Camilla e Bertolero di Natale Bertolero edit., 1899. 8⁰ fig. p. VIII, 257—321.

Gelcich, G. Vom Rectorenpalast in Ragusa. (Wiener Bauindustrie-Ztg., 1900, 50.)

George, G. De l'influence de l'étude de l'archéologie au point de vue de l'architecture; par G. G., architecte. In-8⁰, 39 p. Lyon, impr. Waltener et Ce. 1899. [Extrait de la Revue du Lyonnais.]

Giovannoni, ing. Gustavo. La porta del palazzetto Simonetti in Roma. Roma, off. poligrafica Romana, 1900. 4⁰. 7 p. [Estr. dal periodico L'Arte, anno I, fasc. 6—9.]

Giuseppe Maria, p. da Monte Rotondo. I santuarî della Vergine in Sabina: cenni storici. Rieti, stab. tip. Trinchi, 1899. 16⁰. 119 p. Cent. 50.

Glazier, Richard. A Manual of Historic Ornament, Treating upon the Evolution, Tradition and Development of Architecture and other applied Arts. Prepared for the use of Students and Craftsmen. With 470 Illustrations by the Author. Imp. 8vo, 136 p. B. T. Batsford. 5/.

G. L. P. La Facciata della basilica di s. Lorenzo [in Firenze]. Firenze, stab. tip. lit. pei Minorenni corrigendi di G. Ramella e C., 1899. 8⁰. 27 p. Cent. 50.

Gottlob, Archit. Fritz. Formenlehre der norddeutschen Backsteingothik. Ein Handbuch zum Gebrauch f. die Praxis und zum Selbststudium. Mit 25 Textabbildgn. u. 65 Taf. gr. Fol. 24 S. Leipzig, Baumgärtner. In Mappe M. 36.—.

Gradi, L. Nap. A schiarimento d'un progetto di decorazione e restauro della basilica di s. Giovanni Battista in Busto Arsizio. Milano, stab. tip. P. B. Bellini, 1900. 8⁰.

Grado und sein ehemaliger Patriarchal-Dom. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1899, S. 123 u. 135.)

Graff, August. Der Dom zu Wetzlar. Ein Aufruf zur Erhaltung und Vollendung dieses Baudenkmals. 8⁰, 20 S. mit 4 Ansichtsbildern und 1 Grundrisszeichnung. Wetzlar, K. Waldschmidt [1900].

Grasso, Gabriele. Il castello di Ariano: conferenza tenuta la sera del 27 settembre 1899 nell' aula consiliare del palazzo municipale di Ariano. Ariano, stab. tip. Appulo-Irpino, 1900. 16⁰ fig. 50 p. con tre tavole. L. 1.—.

Griggs, F. L. B. Churches by the Sea. (The Architectural Review, Vol. VIII, 1900, S. 69.)

Grigioni, Carlo. Cristoforo Bezzi, architetto forlivese. (14..—1538.) (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 12.)

Grisar, H., S. J. Il Pantheon in Roma, e la sua dedicazione fatta al Bonifacio IV (608—615). (Civiltà cattolica, ser. XVII, vol, X, 1900, S. 210.)

Groeschel, Julius. Baumeister der deutschen Frührenaissance. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 19.)

Grueber, Johann. Bericht über die in der Kirche zu Maria-Wörth durchgeführten Restaurirungsarbeiten. (Mittheilung. der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 134.)

— Paul. Der Donjon am Petersberge bei Friesach. (Mittheilungen der K. K. Central-Comm., N. F., XXVI, 1900, S. 21.)

— — Die Kirche St. Wolfgang b. Grades im Metnizthale in Kärnten. (Mittheil. der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 143.)

— — Die Kirchen zu Leibsdorf und Giersdorf in Kärnten. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 154.)

— — Hauszeichen aus Kärnten. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 18.)

Gugel, Eugen. Geschiedenis van de bouwstijlen in de hoofdtijdperken der architectur. 3e, door den schrijver geheel herz. en bijgew. druk. Vervolgd met een hoofdstuk over de geschiedenis der bouwkunst gedurende de laatste 20 jaren door J. H. W. Leliman. Met bijna 1000 in den tekst gedrukte figuren. Afl. 1. imp. 8⁰ (S. 1—80, compl. in ongev. 10 Afl.) Arnhem, P. Gouda Quint, 1899. à f. 1.50.

Gurlitt, C. Paul Buchner, ein Dresdener Baumeister der Renaissance. (Dresdener Geschichtsblätter, hrsg. vom Verein f. Geschichte Dresdens, 9. Jahrgang, No. 3.)

Gwilt, Joseph. An Encyclopædia of Architecture. Historical, Theoretical and Practical. Illust. with about 1,700 Engravings on Wood. Revised, Portions Rewritten, and with Additions (in 1888) by Wyatt Papworth. New Impression. 8vo, 1,458 p. Longmans. 21/.

Haack, Fr. Das Nürnberger Thor in Erlangen. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 65.)

Hd. Unsere Dorfkirchen. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 41.)

Häffner, L. Die Hauptkirche St. Jakob in Rothenburg a. d. Tauber. (Zeitschrift f. Bauwesen, L, 1900, S. 431.)

Haeghen, Victor van der. Ancienne église des PP. Capucins (aujourd'hui temple protestant). XVIIe siècle (1632). Rue digue de Brabant, no. 69. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 11, 1899.)

— Eglise du Béguinage de Notre-Dame (Aspect extérieur). XVIIIe siècle (1720). Rue longue des Violettes, no. 65. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 13, 1899.)

— La brasserie „de Goublome". XVIIIe siècle (1747). Rue St.-Georges, no. 80. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 12, 1899.)

— Maison Louis XV. XVIIIe siècle (1751). Rue Haut-Port, no. 65. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 10, 1899.)

Haenel, Erich. Das Georgenthor am Königlichen Schlosse in Dresden. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 117.)

— Spätgotik und Renaissance. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Architektur vornehmlich im 15. Jahrhundert. Inaugural-Diss. Leipzig. 8⁰. 76 S.

Haners, W. Das Hamburger Rathaus. (Erinnerung an Hamburg. Den Theilnehmern der Versammlung des Hansischen Geschichtsvereins überreicht vom Ortsausschuss, Pfingsten 1899.)

Hardel. L'Eglise de Notre-Dame de Bourgmoyen de Blois; par l'abbé H. Petit in-8⁰, 63 pages et grav. Blois, impr. Migault & Ce. 1899.

Hartung, Reg.-Baumstr. Doz. Hugo. Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland in photographischen Orig.-Aufnahmen. 6. (Schluss-)Lfg. gr. Fol. (25 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text.) Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 25.—.

Haucourt, Louis d'. L'Hôtel de ville de Paris à travers les siècles; par L. d'H., souschef de bureau du ministère de la marine en retraite. In-4⁰. 806 p. avec grav. Laval, imprim. Barnéoud et Ce. Paris, libr. Giard et Brière. 1900. fr. 25.—.

Haupt, Albr. Die Stadtkirche in Bückeburg. (Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 1900, Nr. 3.)

Haus Gasser in Lungern; Bauernhaus und Speicher zum „Fürsten“ bei Sumiswald. (Bauwerke der Schweiz, hrsg. vom Schweiz. Ingenieur- und Architektenverein, Heft 3, Zürich, Albert Raustein, 1900.)

Heins, A. Dépendances de l'ancienne abbaye de Saint-Bavon. XII[e] siècle. Place St.-Macaire. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 12, 1899.)

Heinze. Das Benediktinerkloster Arendsee. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 51.)

Helbig, Jules. Le Béguinage de Sainte-Elisabeth à Mont Saint-Amand. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 145.)

Herhagen, F. M. Die Kloster-Ruinen zu Himmerod in der Eifel. gr. 8°. VII, 60 S. m. 2 Abbildgn. Trier, F. Lintz in Komm. M. —.80.

Heuzé, Lionel. Croquis d'architecture au pays de Léon. (Notes d'art et d'archéologie, 1899, September — November.)

Heyck, Ed. Vom Heidelberger Schlosse. (Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 11.)

Heyne, R. Das Rathhaus zu Gera. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1899, No. 12.)

Hildebrand, A. Einiges über die Bedeutung von Grössenvorstellungen in der Architektur. (Pan, V. Jahrg., 2. Heft.)

H. L. Abbruch der St. Johanniskirche in Stettin. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 89.)

Höhler. Der Dom zu Limburg a. d. Lahn. (Vom Fels zum Meer, 19. Jahrg., 21. Heft.)

Hörmann, Franz. Il Campanile di San Marco od. Kunst u. Aesthetik. gr. 8°. 62 S. Berlin, L. Simion. M. 1.—.

Hofmann, Theobald. Die architektonischen Handzeichnungen in den Uffizien in Florenz. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 397 u. 456.)

— Die Loggia von Lesina. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 129.)

— Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. gr. 8°. 123 S. Zittau. Dresden, Gilbers in Komm. M. 5.—.

Houdek, Victor. Die Kirche zu Kralic bei Trebitsch. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 175.)

Huelsen, C. Il fondatore della basilica di S. Andrea sull' Esquilino. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 171.)

Hülsen, Julius. Das Steinerne Haus und die Goldene Waage in Frankfurt am Main. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 29.)

Hunziker, Dr. J. Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen Formen u. seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt. 1. Abschn.: Das Wallis. gr. 8°. XII, 240 S. m. Abbildgn. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. M. 10.—.

Ippen, Theodor. Alte Kirchen und Kirchenruinen in Albanien. (Wissenschaftliche Mittheilungen aus Bosnien und der Hercegovina, Bd. VII, 1900, S. 231.)

Jadart, H. La Halle de Rethel et les autres halles de la région. (Bulletin monumental, 7e série, IV, 1899, S. 361.)

J. A. F. Het „Olde Rechthuis“ te Groningen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 83.)

Janssen. Das ostfriesische Bauernhaus, (Centralblatt der Bauverwaltung, 1900. S. 236.)

Jeffery, George. The Survival of Gothic Architecture in the Island of Cyprus. (The Architectural Review, Vol. VIII, 1900, S. 128.)

J. N. A propos de restaurations. La restauration de la collégiale de Saint-Pierre, à Louvain. (Art moderne, 1899, S. 395.)

Jobst, Karl. Baudenkmale in der Bukowina. I: Die Kirche zum heil. Georg in Suczawa. Die Klosterkirche Humora. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 203.)

Join-Lambert, O. Notes sur l'art français et l'art italien au moyen-âge. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XX, 1900, S. 23.)

Joseph, D. Deutsche Baukunst im Mittelalter. (Internationale Revue f. Kunst etc., I, S. 211.)

— Die Alhambra zu Granada. (Internationale Revue f. Kunst etc., II, S. 80.)

— Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. (Internationale Revue f. Kunst etc., I, S. 229.)

Katcheretz, G. Monuments chrétiens de Chersonèse. (Revue archéologique, 1899, septembre-octobre.)

— Notes d'archéologie russe. Monuments chrétiens de Chersonèse. In-8°, 7 p. avec fig. Angers, impr. Burdin. Paris, lib. Leroux. 1899. [Extrait de la Revue archéologique.]

Keller, Philipp Josef. Der Aufgang zur alten Burg in Miltenberg a. M. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1900, No. 1.)

„Khepr.“ Note on Masons' Marks. (The Architectural Review, Vol. VIII, 1900, S. 187.)

Kinch, K. F. En byzantinsk Kirke. (Festskrift til J. L. Ussing, Kobenhavn 1900.)

Knitterscheid. Die Abteikirche St. Peter auf der Citadelle in Metz. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1899, S. 573 u. 581.)

Koegel, geistl. Rat Hofstiftskanon. Gymn.-Prof. Joseph. Geschichte der St. Kajetans-Hofkirche, der Theatiner u. des königl. Hof- u. Kollegiatstiftes in München. gr. 8°. XIV, 351 S. m. 12 Abbildgn. u. 1 Titelbild. München. Freiburg i. B., Herder. M. 5.—.

Kohte, Julius. Aus Parma. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1900, No. 9.)

— Aus Vicenza. Die Basilica. Der Palazzo Prefettizio. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1900, No. 6.)

— Das Bauernhaus in der Provinz Posen. (Zeitschrift der histor. Gesellschaft für die Provinz Posen, 14. Jahrg., 3. u. 4. Heft.)

— Die Certosa di Pavia. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1899, 12.)

— Die Kathedrale von Piacenza. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1900, No. 7.)

— Hölzerne Fensterrahmen an romanischen Kirchenbauten. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 56.)

— Vom Münster in Strassburg. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 33 u. 43.)

— Vom Strassburger Münster. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 72.)

Koppmann, K. Die Collegiengebäude der Universität und die Rathäuser der Altstadt und Neustadt. (Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock, hrsg. von Karl Koppmann, 2. Bd., 4. Heft.)

Koppmann, K. Die Gebäude des Rathauses. (Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock, hrsg. von Karl Koppmann, 2. Bd., 4. Heft.)

K. R. Alte protestantische Kunst in Finnland. (Christliches Kunstblatt, 1899, S. 161.)

Kramny, Joseph Fr. Ueber die Altersbestimmung der Minoriten-Kirchenpforte zu Wien. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 158.)

Kröni, E. Die Baugeschichte der Marienkirche zu Greifswald. (Pommersche Jahrbücher, hrsg. vom Rügisch-Pommerschen Geschichtsverein zu Greifswald u. Stralsund, 1. Bd.)

Küsthardt, Fr. Der „Neue Schaden“ in Hildesheim. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 61.)

Kutzbach, Friedrich. Alte Häuser in Trier. A. Die trierischen Propugnacula. B. Trierische Wohnbauten um d. J. 1000. C. Das entwickelte stadttrierische Bürgerhaus bis zum letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. (Trierisches Archiv, hrsg. v. M. Keuffer, Heft II, 1899, S. 46.)

— Die alten Trierer Häuser mit gotischer Fassade. (Trierisches Archiv, hrsg. v. M. Keuffer, Heft III, 1899, S. 91.)

— Die Fassadengruppe des roten Hauses in Trier. (Trierisches Archiv, hrsg. v. M. Keuffer, Heft II, 1899, S. 40.)

Kyrillos II, S. Beat. Msgr. Le temple du Césaréum et l'Église patriarcale d'Alexandrie. 28 p. Le Caire, Impr. Nat., 1900.

Kyrion, Bischof. Die Uspenski-Kathedrale von Ananuri. 12 S. Tiflis 1898. [In russischer Sprache.]

L. Die Schloss-Capelle in Pottendorf. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 147.)

L., A. W. S. v. Over nederlandsche gotieken; het stadhuis (stedelik muzeum) te Haarlem. (Vlaamse school, 1899, S. 206.)

L(abhart), L. Mitteilungen aus dem Gebiete des Bauwesens im alten Zürich. Die Bauordnung und die Werkmeister, III. Theil, Schluss. (Neue Züricher Zeitung, 1899, Beilage zu No. 50.)

La Croix, C. de. Mélanges archéologiques du R. P. C. de La Croix, S. J. Fouilles archéologiques de l'abbaye de Saint-Maur-de-Glanfeuil (Maine-et-Loire), entreprises en 1898—99 d'après

des textes anciens, mémoire lu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, dans la séance du 28 avril 1899. Texte accompagné de plusieurs figures et de 5 planches séparées. In-4⁰, 23 p. Poitiers, imp. Blais et Roy. Paris, libr. Picard et fils. 1899.

Lambin, Emile. La cathédrale de Meaux. I. Intérieur de la cathédrale: Porche. Nef. Bas-côtés Chœur. Poutour du chœur. Voûtes. II. Extérieur de la cathédrale: Grand portail. Portails méridional et septentrional. III. La flore de la cathédrale. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 1.)

— La cathédrale de Rouen. 1. Origines de la cathédrale. 2. Intérieur de la cathédrale: Nef. Transept. Choeur. 3. Extérieur de la cathédrale: Grand portail. 4. Flore de la cathédrale. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 288.)

Lanore, Maurice. Reconstruction de la façade de la cathédrale des Chartres au XIIe siècle. Étude chronologique. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 32 u. 137.)

Lassus, L. Construction et Restauration des églises au point de vue de la solidité, de l'art, et de l'histoire. Examen des principales églises de l'ancienne province ecclésiastique d'Auch construites ou restaurées principalement au XIXe siècle; par l'abbé L. L., curé de Caussens, chapelain de la métropole d'Auch. In-8⁰, IV, 265 pages et grav. Auch, imprimerie Foix. 1900.

L. C. L'auteur des plans de Sainte-Waudru à Mons. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 47.)

— Tour de Cunault. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 512.)

Ledru, Ambroise, et Gabriel **Fleury.** La Cathédrale Saint-Julien du Mans. Ses évêques; Son architecture; Son mobilier; par l'abbé A. L., correspondant de la commission des monuments historiques de France. Publié avec la collaboration de G. F. In-f⁰, XII, 512 p. avec 6 compositions de Lionel Royer et d'Arsène Le Feuvre, 200 photographies ou dessins dans le texte. Mamers, impr. et libr. Fleury et Dangin. 1900.

Lefèvre-Pontalis, E. Histoire de la cathédrale de Noyon. (Bibliothèque de l'école des Chartes, 1899, juillet-octobre; 1900, mars-avril.)

Leitschuh, Fr. Wendel Dietterlin und das alte Strassburger Ratshaus. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, hrsg. v. A. Seder u. Fr. Leitschuh, 1. Jahrg., 3. Heft.)

Leland, Charles Godefrey. The Baptistery of Saint John in Florence. (The Architectural Review, Vol. VI, 1899, S. 176.)

Liebenau, Theodor von. Meister Anton Isenmann, der Baumeister des Rathauses in Luzern. (Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, 1900, S. 106.)

Lind. Das Ende der St. Pancratiuskapelle zu Sieding. (Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXI.)

Litteratur, Die deutsche bauwissenschaftliche, des letzten Jahrzehnts. Katalog der in den letzten 10 Jahren erschienenen bautechnischen Druckschriften in deutscher Sprache unter gleichzeitiger Berücksichtigung der hervorragenden Erscheinungen des Auslandes. Herausgegeben von der deutschen Bau-Ausstellung Dresden 1900. gr. 8⁰, VIII, 150 S. mit Tafel. Dresden, Gewerbe-Buchhandlung, 1900. M. —.75.

Loffler, J. B. Ruinerne af Vitskol Klosterkirke undersogte paa Foranst. af Nationalmuseets anden Afdeling. Med Afb. i Texten og 5 Tav. gr. f⁰. 28 S. Kjobenhavn, C. A. Reitzel i Komm., 1900.

Lorain. Etude sur la chapelle de Saint-Hilaire (paroisse de Vouécourt); par M. l'abbé L., aumônier au lycée de Chaumont. In-8⁰, 46 pages et grav. Chaumont, imprim. Cavaniol. 1899.

Lorimer, R. S. On Scottish Gardens. (The Architectural Review, Vol. VI, 1899, S. 195.)

Lovarini, Emilio. Intorno un progetto del Sansovino per il Duomo di Padova. (Atti e memorie della r. accademia di scienze, lettere ed arti di Padova, anno CCCLVIII, nuova serie, vol. XV, disp. 3, 1899.)

Lucchini, L. Storia dell'antica basilica di s. Maria in Scandolara Rivara. Bozzolo, tip. G. Dallò e figlio, 1899. 16⁰. 40 p.

Lüdtke, W. Eine donatistische Basilika. (Christliches Kunstblatt, 1900, S. 129.)

Lugari, P. S. Maria „olim antiqua nunc nova“ al Foro romano. 82 p. Roma, Desclée, 1900.

Lutsch. Instandsetzung des Westportals der katholischen Pfarrkirche in Striegau. Gutachten vom 24. März 1900. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 106.)

M. Die Wallfahrtskirche in Haindorf. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 216.)

Magherini-Graziani, G. Lo spedale di Ser Ristoro: ricordo del V centenario della fondazione dello spedale Serristori in Figline. Città di Castello, stab. tip. S. Lapi, 1899. 4⁰ fig. 49 p. con sei tavole.

Maresca di Serracapriola, Antonino. Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esistenti in Napoli. I. Medio Evo. II. Rinascimento. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 1, 51 u. 84.)

Mariotti, C. Per la storia del Palazzo Anzianale di Ascoli Piceno. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 78.)

Marsy, le comte de. Les Cathédrales de Noyon. (Bulletin monumental, 7e série, IV, 1899, S. 333.)

Maryllis, P. Le Château de Gavaudun en Agenais. (L'Oeuvre d'art, 1899, 1 octobre.)

Marzari, prof. Lu. Manuale didattico degli stili architettonici, dell'ornamento nell'architettura e delle arti industriali. Torino, ditta G. B. Paravia e C. edit. (Roma, tip. dell'Unione cooperativa editrice), 1899. 8⁰. 387 p. L. 4.50. [Inhalt: I. Antichità iniziale; Oriente. 1. Lo stile egiziano. 2. Lo stile caldeo-assiro. 3. Ebrei. 4. Fenici. 5. Lo stile persiano. — II. Antichità classica; Occidente. 1. Lo stile greco. 2. Italici. 3. Lo stile etrusco. 4. Lo stile romano. — III. Medio evo. 1. Lo stile romano cristiano. 2. Lo stile bisantino. 3. Gli Arabi. 4. Lo stile romanico. 5. Architettura di transizione. 6. Lo stile archiacuto. — IV. Età moderna. 1. Lo stile del rinascimento. 2. Lo stile barocco. 3. Le costruzioni odierne.]

Masse, H. J. L. J. The Abbey Church of Tewkesbury. With some Account of the Priory Church of Deerhurst, Gloucestershire. With 44 Illusts. (Cathedral Series.) Cr. 8vo, 138 p. G. Bell. 1/6.

Mehlis, C. Die Merowinger Pfalz Walastede. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 112.)

— Nochmals: Romanische Jahreszahlen an deutschen Burgen. (Correspondenzblatt d. Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine, 48. Jahrg., Nr. 2.)

Melani, Alfredo. Per la facciata del Duomo di Milano. (Arte e Storia, 1900, S. 31.)

— The Chapel of St. Peter the Martyr in the Cathedral of S. Eustorgio, Milan. (The Architectural Review, Vol. VIII, 1900, S. 25.)

Mélida y Alinari, Arturo. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. A. M. y A. el día 8 de Octubre de 1899. Contestación del Ilmo. Sr. D. Adolfo Fernández Casanova. Madrid. Est. Tip. de la Viuda é Hijos de M. Tello. 1899. En 4⁰. mayor, 44 p. [No se ha puesto á la venta. Tema: Causas de la decadencia de la Arquitectura y medios para su regeneración.]

Memoria sulla riforma della facciata (Fabbrica del duomo di Milano). Milano, tip. C. Monti, 1899. 4⁰. 80 p. con cinque tavole.

Meringer, Dr. Rudolf. Das volksthümliche Haus in Bosnien und der Hercegovina. (Wissenschaftliche Mittheilungen aus Bosnien und der Hercegovina, Bd. VII, 1900, S. 247.)

Merlet, René. L'Ancienne Chapelle de Notre-Dame-sous-Terre et le Puits des Saints-Forts dans les cryptes de la cathédrale de Chartres; par R. M., archiviste d'Eure-et-Loir. Petit in 8⁰, IV, 32 p. Chartres, impr. Garnier. 1900. [Tiré à 100 exemplaires sur papier vélin et 10 sur papier azuré. Bibliothèque de l'amateur d'Eure-et-Loir.]

Meschler, M. Die S. Lorenzo-Kirche in Florenz. (Stimmen aus Maria-Laach, 1900, 5. Heft.)

Meunynck, A. de. L'arc triomphal de Louis XIV (porte de Paris) à Lille et sa médaille à l'occasion de l'inauguration de ce monument restauré (1695—1895). Bruxelles, J. Goemaere, 1899. In-8⁰, 4 p. fr. —.50.

Meyer, Alfred Gotthold. Die Certosa bei Pavia. (= Die Baukunst, hrsg. v. R. Borrmann u. R. Graul, 2. Serie, 2. Heft.) F⁰. 20 S. m. Abbildgn. u. 7 Taf. Berlin, W. Spemann. M. 4.—.

— Quale incitamento trovò Bramante in patria. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 41.)

Michel, Jules. Contributions à l'histoire de l'abbaye de S. Maurice. Les pierres de taille employées à S. Maurice d'Agaune depuis le temps des Romains jusqu'à nos jours. — Documents concernant la construction de l'église et les bâtiments de l'abbaye de S. M. Fribourg, Imprimerie-librairie catholique suisse, 1899.

Mielke, Robert. Blockbaukirchen in der Mark Brandenburg. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 22.)

— Die Bauernhäuser in der Mark. gr. 8⁰. V, 40 S. m. 88 Abbildgn. Berlin, P. Stankiewicz. M. 1.—.

Migeon, Gaston. Les Mosquées et Tombeaux du Caire. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 139.)

Millet, Gabriel. Monuments de l'art byzantin. I: le Monastère de Daphni (histoire, architecture, mosaïques); par G. M., ancien membre de l'Ecole d'Athènes, maître de conférences à l'Ecole des hautes études. Aquarelles de M. Pierre Benouville. Grand in-4⁰, 204 p. avec 75 grav. et 19 planches. Le Puy-en-Velay, imprim. Marchessou. Paris, libr. Leroux. 1899. fr. 25.—. [Inhalt: I. Histoire de Daphni, d'après les monuments et les textes: 1. Le premier monastère. 2. Le monastère du XIe siècle: 3. Les Cisterciens à Daphni. 4. Le retour des Orthodoxes. II. L'église du XIe siècle: 1. Architecture. a. Plan et structure de l'église. b. Remarques sur la construction. c. La décoration. 2. Mosaiques. a. L'ornement. b. La distribution des sujets. c. Les fonds et la perspective. d. Attitudes et gestes. e. La draperie. f. Les nus. g. La composition. h. Facture et coloris. Conclusion: Caractère et date des mosaïques.]

Minkus-Linz, Fritz. Das Bauernhaus in Tirol und Vorarlberg: der Oberinnthaler und der Rheinthaler Typus. (Kunst u. Kunsthandwerk, III. Jahrg., 1900, S. 57.)

— Napoleon I. und die Architektur. (Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 66 u. 67.)

Minoglio, Giov. Brevi cenni storici sulla chiesa di s. Domenico in Casale Monferrato. Torino, stamp. reale della ditta G. B. Paravia e C., 1900. 8⁰. 20 p.

Molmenti, Pompeo. La villa di un patrizio veneto. (Emporium, 1900, gennaio.)

Montaiglon, Anatole de, et Jules **Guiffrey.** Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments, publiée, d'après les manuscrits des Archives nationales, par M. A. de M. et M. J. G., sous le patronage de la direction des beaux-arts. T. 9 (1733—1741). In 8⁰, 500 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris, librairie Charavay frères. 1899.

Monumentos Arquitectonicos de España, publicados de Real orden y por disposición del Ministerio de Fomento (edición económica de la obra). Madrid. Impr. de los Hijos de J. A. García. 1900. En folio mayor. Cuaderno primero. VIII, 8 págs. (de texto en castellano y francés) y 8 láminas. Pes. 2 y 2.50.

Moore, Charles Herbert. Development and Character of Gothic Architecture. 2nd ed., rewritten and enlarged. With 10 Plates in Photogravure and 242 Illusts. in the Text. 8vo, 482 p. Macmillan. 18/.

Moretti, Gae., e Cam. **Rapetti.** Per la decorazione interna della basilica di s. Giovanni Battista in Busto Arsizio. Milano, tip. Umberto Allegretti, 1900. 4⁰. 11 p.

Mortet, V. Etude archéologique sur l'église abbatiale Notre-Dame d'Alet (Languedoc, Aude); par V. M., ancien archiviste de l'Aude, bibliothécaire à la bibliothèque de la Sorbonne. In-8⁰, 55 pages et planches. Caen, imprimerie et librairie Delesques. Paris, librairie Picard. 1898. [Extrait du Bulletin monumental.]

— Note sur l'architecte de l'église des Cordeliers de Paris, au XIIIe siècle. In-8⁰, 3 pages. Caen, imprimerie et librairie Delesques. Paris, librairie Picard. 1899. [Extrait du Bulletin monumental.]

Mortier, D. A. Saint-Pierre de Rome. Histoire de la basilique vaticane et du culte du tombeau de saint Pierre; par le P. D. A. M., des Frères prêcheurs. Grand in-4⁰. 624 p. avec grav. et plans. Tours, impr. Mame; libr. Mame et fils. 1900.

Moses. Zur Baugeschichte des aufgehobenen Klosters der Augustinerinnen und der Klosterpfarrkirche St. Jacob in Kirchberg a. W. (Nieder-Oesterreich). (Berichte u. Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien, Bd. XXXI.)

Mourret, Charles. Documents inédits sur le château de Tarascon. In-8⁰, 16 pages. Caen, impr. et librairie Delesques. 1899. [Extrait du Compte rendu du soixante-quatrième congrès archéologique de France.]

M. R. Das Kaufhaus in Mannheim. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 35.)

Mühlke. Skandinavische Holzbauten der Vergangenheit. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 17 u. 26.)

Muller. L'Eglise et l'Abbaye de Boscherville; par M. le chanoine M. In-8⁰, 12 pages. Beauvais, imprimerie du Moniteur de l'Oise. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société académique de l'Oise.]

Müller, Heinrich. Die Repser Burg. Von Dr. H. M., Bezirksarzt in Reps. Hrsg. vom Ausschuss des Vereins f. siebenbürg. Landeskunde. 4⁰, 73 S., mit 18 Abb. Hermannstadt, F. Michaelis in Komm., 1900. M. 1.40.

— Rudolph. Das Gotteshaus in Woken. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900. S. 108.)

— — Die heil. Kreuzkirche zu Reichenberg. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI 1900, S. 87.)

— — Die Kirche in Oschitz. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 24.)

— — Die Pfarrkirche zu Grossmergthal, (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 30.)

Muynck, V. de. L'ancien couvent des Jésuites. (Rue des Foulons, no. 7.) I. Porte d'entrée (1642). II. Façade sur la cour (aile Nord) (1664). III. Façade de la Bibliothèque (aile Sud). (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 18, 1900, S. 175—177.)

— Maisons anciennes du Vieux-Bourg. XVIIe siècle (1669). Quai de la Grue, nos 101 et 103. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 13, 1899.)

Nardini Despotti Mospignotti, Aristide. La facciata nuova per il duomo di Milano. Milano, tip. lit. degli Ingegneri, 1899. 8⁰. 23 p. con tavola. [Estr. dal periodico Il Politecnico, giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale, anno 1899.]

Nash, Josef. Altenglische Herrensitze. Façaden u. Innenräume in engl. Gothik u. Renaissance. Fcsm.-Drucke des u. d. T.: „Mansions of England in the olden time" in den J. 1839—1849 in London erschienenen Werkes. 104 Lichtdr.-Taf. 2.—4. (Schluss-)Abth. gr. Fol. 78 Taf. m. VII S. Text. Berlin, B. Hessling. In Mappe à M. 15.—.

Neu. Die Sigmundkapelle bei Oberwittighausen und die Achatiuskapelle bei Grünsfeldhausen. (Christliches Kunstblatt, 1899, S. 179.)

Neuwirth, Josef. Der vorkarolingische St. Veitsdom in Prag. (Mitteilungen des Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, 38. Jahrg., Nr. 3.)

Nolhac, Pierre de. L'art de Versailles. L'Escalier des Ambassadeurs. (La Revue de l'Art ancien et moderne, VII, 1900, S. 54.)

Notre-Dame de Courcôme. In-16, 80 p. avec plan. Ruffec, impr. et libr. Pissard. Courcôme, chez M. le curé. 1900. 60 cent.

Novák, Joseph. Die St. Johannes-Kirche in Neuhaus. 1. Erste Bauperiode: Ein Theil des Seitenschiffes. 2. Bauperiode: Vollendung des Seitenschiffes. Das Langschiff, das Presbyterium u. die Sacristei. 3. Bauperiode: Der Chor. 4. Bauperiode: Die St. Nicolaus-Capelle. 5. Der Kreuzgang. 6. Die Tuchmacher-Capelle. 5. Bauperiode: Restauration. 8. Adaption des Klostergebäudes zum Spital. 9. Die Marien-Capelle. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI. 1900, S. 178.)

Nicastro, Giambattista. A proposito della Facciata del Duomo di Milano. (Arte e Storia, 1900, S. 49.)

Nicollière-Teijeiro, S. de la. La chapelle de la Madeleine (1518), église cathédrale de Nantes. In-8⁰, 16 p. Vannes, imp. Lafolye, 1900. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure (année 1889).]

Nuovi documenti intorno agli architetti militari del casato Paleari di Morcote. (Bollettino storico della Svizzera italiana, 1898, No. 11—12.)

Oertel, Friedrich. Schloss Nymphenburg. gr. 8⁰, VII, 168 S. m. Abbildgn. u. Taf. München, (Literar.-artist. Anstalt). Geb. M. 10.—.

Ohmann, Prof. Archit. Friedrich, und Prof. Karel B. **Mádl.** Architektur u. Kunstgewerbe der Barockzeit, des Ro-

coco u. Empires aus Böhmen u. and. österreichischen Ländern. Mit begleit. Text. v. Prof. K. B. M. 4. Lfg. Fol. (10 Lichtdr.-Taf.) Wien, A. Schroll & Co. M. 10.—.

O. M. Restauri del Duomo di Parenzo nell' Istria. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 285.)

Ordenskirchen, Venedigs, der hh. Franciscus und Dominicus. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 19.)

Orsi, Paolo. Nuove Chiese Bizantine nel territorio di Siracusa. (Byzantinische Zeitschrift, 8. Bd. 4. Heft.)

Overvoorde, J. C. Oude Gebouwen te Delft. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 74.)

Paoletti, prof. Pietro, relatore. L'edilizia veneziana. II (Notizie e studî sulla riduzione a trifore delle grandi finestre del palazzo ducale respicienti il molo): relazione al Ministro della istruzione (Società per l'arte pubblica). Venezia, tip. della Gazzetta, 1899. 4⁰. 14. p. [Atti della società per l'arte pubblica: sezione di Venezia.]

Papageorgiu, Petros N. Un édit de l'empereur Justinien II. en faveur de la basilique de Saint Démétrius à Salonique, d'après une inscription déterrée dans la basilique même. (Avec un facs.) Publ. par P. N. P. (à l'occasion du II. Congrès d'archéol. chrétienne à Rome.) 4⁰, 12 p. Leipzig, B. G. Teubner, 1900.

Parodi, Ang. Santuario del monte Bavari e Fontanegli: notizie storiche. Genova, antica tip. Casamara, 1899. 16⁰. 97 p.

Pasquier, F., et R. **Roger.** Château de Foix. Notice historique et archéologique; par F. P., ancien archiviste de l'Ariege, et R. R., professeur au lycée de Foix. In-8⁰, 161 p. avec grav. et plans. Foix, impr. et libr. Gadrat aîné, 1900.

Paulsdorff. Alte Fachwerkhäuser in Lüneburg. (Zeitschrift f. Bauwesen, L, 1900, S. 293.)

Pbdt., A. v. Das Schloss in Füssen am Lech. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 7.)

Pérez-Villamil, Manuel. Estudios de historia y arte. La catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII. Con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su archivo, por D. M. P. V. Obra ilustrada con 40 grabados y fototipias. Madrid. Tip. Herres, á cargo de José Quesada. 1899. En 4⁰, XIX, 482 páginas. Librería de Murillo. 8 pesetas en Madrid y 8,50 en provincias.

Perissuti, p. M. Bonaventura. La basilica di s. Antonio e la repubblica francese a Padova nel 1787: memorie inedite con note e la vita dello stesso [a cura] di fr. Giuseppe Mª Milosević. Padova, stab. tip. Prosperini, 1899. 8⁰. 119 p.

Perkins, Thomas. Wimborne Minster and Christchurch Priory: A Short History of their Foundation, and Description of their Buildings. With Illusts. from Photographs by the Author. Cr. 8vo, 142 p. G. Bell. 1/6.

Peters. Die St. Johanneskirche in Magdeburg. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 101.)

Pfannenschmid, H. Schloss Bilstein im Oberelsass. (Zeitschrift f. die Geschichte des Oberrheins, N. F., 14. Bd., Heft 4.)

Pfarrkirche, Die, von Villanders in Tyrol. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 192.)

Pfeifer, Hans. Die St. Georgskirche in Gandersheim. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 75.)

Pfleiderer, Dr. Rudolf. Baustätte und Gründung des Münsters [in Ulm]. Die Bildwerke des Südwestportals. Im Auftrage des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben dargestellt. (= Mitteilungen d. Vereins f. Kunst u. Altertum in Ulm u. Oberschwaben, Heft 9.) 8⁰. 20 S. Ulm, J. Ebner, 1900.

Piani, ing. Antonio. Progetto per il compimento del duomo di Mortegliano. Udine, stab. arti grafiche E. Passero, 1900. 4⁰. 67 p. con venti tavole.

Pidoux, André. La Chapelle de Notre-Dame-de-Prompt-Secours, ou de Parisot, à Dôle; par A. P., licencié en droit, élève de l'Ecole des chartes. In-8⁰, 16 p. et grav. Lons-le-Saunier, imp. Declume. 1899. [Extrait des Mémoires de la Société d'émulation du Jura.]

Pierre, J. Décoration du chœur de la cathédrale de Bourges sous la conduite de Louis Vassé (1765—1769.) (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 739.)

Pinna, dott. Mich. L'archivio del duomo di Cagliari. Cagliari-Sassari, stab. tip. G. Dessì, 1899. 4⁰. 221 p.

Piper, Otto. Abriss der Burgenkunde. (= Sammlung Göschen, Bdchn. 119.) 12⁰. 140 S. m. 29 Abbildgn. Leipzig, G. J. Göschen. M. —.80.

— Romanische Jahreszahlen an deutschen Burgen. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 47. Jahrg., Nr. 11 u. 12.)

— Vom Hohenneuffen. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 131.)

— Von der Salzburg. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins d. deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 48. Jahrg., Nr. 5—6.)

Pisani, Bertoglio. Il castello di Rosate nel circondario di Abbiategrasso. (Arte e Storia, 1900, S. 17.)

Plesser, Alois. Baumeister u. Künstler im Waldviertel vor dem Jahre 1700. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, 1900, 8.)

Ponti-Pasolini, Maria. L'arte antica in Italia, sorgente di ricchezza pubblica: memoria letta nell' adunanza dell' 8 giugno 1898 dell' associazione artistica fra i cultori di architettura in Roma. Roma, tip. Forzani e C., 1899. 8⁰. 10 p. [Estr. dall'Annuario dell'associazione artistica fra i cultori di architettura, VII.]

Porche de Saint-Nicolas, à Fribourg. (Fribourg Artistique, 1900, No. 1.)

Preen, von. Die Gruft der heil. Geist-Capelle auf dem Gottesacker in Ranshofen, Ober-Oesterreich. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 113.)

Prelle de la Nieppe, Edgar de. Église de l'abbaye de Villers. (Bulletin des Comm. roy. d'art et d'archeol., 1899, S. 37.)

Prells Haus in Bamberg. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S, 4.)

Priess, F. Reste alter Holzbaukunst aus Hinterpommern und Bornholm. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 108.)

Prior, Edward S. A history of Gothic art in England. 4⁰. XIV, 465 p. with ill. by. Gerald C. Horsley and many pl. and diagrams. London, G. Bell & sons, 1900. 31/6.

Probst, Eugen. Bemerkenswerthe Burgen im Canton Graubünden (Schweiz). (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 91, 99 u. 108.)

— Das Haus Benz im Ring in Biel (Schweiz). (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 79.)

— Die Wiederherstellung des Schlosses Chillon und die dabei gemachten Funde. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 11.)

— Zur Erhaltung der Burg Sargans. Vortrag gehalten in einer Versammlung zu Sargans am 29. April 1900. Buchs, Buchdruckerei J. Kuhn, 1900.

— Otto F. Breslaus malerische Architekturen. Aufgenommen u. hrsg. von O. F. P., Oberl. d. Kgl. Baugewerksch. Breslau. Begleit. Text von Hans Lutsch, Prov.-Konservator der Kunstdenkm. Schlesiens. Lfg. 1. Fol, [Breslau, Selbstverl., 1899?] Zittau, J. Beyer.

Quantin, Edmond. L'Hôtel-Dieu de Beaune (description sommaire); par E. Q., secrétaire de la Société d'histoire et d'archéologie de Beaune. In-8⁰, 56 p. et grav. Beaune, impr. Batault. 1900.

Radford, Ernest. Blickling Hall, the Church and the Monument. (The Architectural Review, Vol. VIII, 1900, S. 178.)

Radloff. Die Kirche in Bordesholm. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 68.)

Ragey. Notre-Dame de Saint-Brieuc; par le Père R., religieux mariste de la résidence de Saint-Brieuc. Grand in-16, 61 pages. Saint-Brieuc, imprimerie et librairie Prud'homme. 1900.

Rahn, J. R. Aus dem Fraumünster. [Bericht über den Fund der karolingischen Krypta.] (Neue Zürcher Zeitung. 1900, Nr. 244, Abendblatt.)

— Das Fraumünster in Zürich. Unter Mitwirkung von H. Zeller-Werdmüller. I. Aus der Geschichte des Stiftes. (= Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft — der Gesellschaft für vaterländ. Alterthümer — in Zürich. XXV. Bd., 1. Heft.) gr. 4⁰. 36 S. m. Abbildgn. u. 3 [2 farb.] Taf. Zürich, Fäsi & Beer in Komm. M. 3.60.

— Die Stiftskirche S. Verena in Zurzach. (Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, 1900, S. 94.)

Raphael. Rassegna di belle arti: La Farnesina ai Baullari. (Rivista d'Italia, anno III, fasc. 3, 15 marzo 1900, p. 530.)

Rasch. Reisebilder aus Italien. Der Dom in Torcello. (Christliches Kunstblatt, 1899, S. 166.)

Rauschenberg, Friedr. W. Die Wiederherstellung des Schüttings in Bremen. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 53.)

Redlich, P. Zwei Nachrichten zur Baugeschichte Halles. (Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen, 20, 3 u. 4.)

Relazione della commissione speciale in merito alla sistemazione interna ed externa del palazzo munizipale, Loggia (Collegio degli ingegneri ed architetti di Brescia). Brescia, tip. istituto Pavoni, 1900. 8⁰. 11 p.

Restauration de Notre-Dame de Bonneval. In-8⁰, XXIII, 143 p. et grav. Bonneval (Aveyron), impr. Notre-Dame. 1900.

Restauri, I, alla Chiesa de' Servi di Maria in Siena. (Arte e Storia, 1899, S. 150.)

Reydams, Ad., et J. **Wittmann.** Notice sur l'ancien hôtel de Gottignies ou de Vaernewyck, à Malines. (Bulletin du Cercle archéol., litt. et artist. de Malines, t. VIII, S. 93.)

Reymond, Marcel. Les débuts de l'architecture de la Renaissance (1418—1440). (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 89 u. 425.)

Riat, Georges. L'Art des jardins; par G. R., ancien élève de l'École des chartes, sousbibliothécaire au cabinet des estampes, à la Bibliothéque nationale. Petit in-8⁰, 389 p. avec fig. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. May, 1900. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Richter, L. M. Die Domfassade von Siena. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 41.)

— Martin. Das Observatorium mit der Jesuitenkirche in Mannheim. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 57.)

Riehl, Berthold. Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Basilika in Deutschland. (Sitzungsberichte der philos.-philol. u. histor. Classe der k. bayer. Akad. d. Wissenschaften zu München, 1899, 3. Heft.)

Roger-Milès, L. Les Maisons de Plaisance du XVIIIe siècle (Régence-Louis XV). Symétrie et assymetrie. Proportions légères et capricieuses. 4⁰, 200 planches. Paris, 1900. fr. 40.—.

Romstorfer, Conserv. Archit. C. A. Schloss Neamtu und einige Klosteranlagen in seiner Umgebung. Im histor. Teile ergänzt v. J. Fleischer. Mit 3 Lichtdr.-Taf., 2 Plantaf. u. 13 Textfig. gr. 8⁰. 31 S. Czernowitz, H. Pardini. M. 2.—.

Rooke, T. M. Notre Dame la Grande Poitiers. (The Architectural Review, Vol. VI, 1899, S. 245.)

Rosner, Karl. Burg Rodeneck an der Rienz in Tyrol. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 31.)

Rubbiani, Alfonso. La chiesa di s. Francesco e le tombe dei glossatori in Bologna; ristauri dall' anno 1886 al 1899: note storiche ed illustrative. Bologna, stab. tip. Zamorani e Albertazzi, 1899. 4⁰ fig. 94 p. con dieci tavole. [Dedicate dal collegio degli ingegneri ed architetti bolognesi al IX congresso nazionale degli ingegneri ed architetti italiani il 1⁰ ottobre 1899.] [Inhalt: 1. Notizie storiche del „San Francesco". 2. Ristauri nel fianco a nord, nella facciata boreale del transetto nella capella di s. Bernardino. 3. Ristauri nella facciata maggiore. 4. Lavori ed assaggi nelle navate e nei piloni. 5. Ristauri all' abside (esterno) e restituzione delle tombe dei Glossatori. 6. Ristauri all' abside (interno) e i cancelli della navata absidale. 7. Ripristino della dipintura romanica nell' absidė. 8. I piloni d'ingresso all' abside. 9. Vetrate dipinte. 10. Le tombe di Pietro Canetoli, di Alessandro V ed altre opere d'arte. 11. Ristauri e opere decorative nelle capelle absidali. 12. Ristauro della facciata australe del transetto e ricostruzione dell' atrio. 13. L'altare maggiore e la pala dei fratelli Dalle Maxegne.]

—s.— Das Frauenthor in Nürnberg. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 105.)

Sacco, Antonio. Il Duomo di Milano e la sua facciata. (Arte e Storia, 1900, S. 25 u. 33.)

Saint-Georges-de-Boscherville. (L'ami des monuments et des arts, XIII, 1899, S. 331.)

Saint-Pierre, ancienne Cathédrale de Genève, 1899. Publication de l'association pour la restauration de St. Pierre. 4e fascicule. 4⁰.

Saladin, Henri. La Mosquée de Sidi Okba, à Kairouan. (= Les monuments historiques de la Tunisie.

Deuxième partie: les monuments arabes, publiés par Paul Gauckler, directeur des antiquités et arts, et Bernard Roy, secrétaire général du gouvernement tunisien, avec la collaboration d'Henri Saladin, architecte diplômé du gouvernement. I.) Grand in-4⁰, 117 p. avec grav. Chartres, imp. Durand. Paris, lib. Leroux. 1899. [Inhalt: 1. Notice historique. 2. Bibliographie, accompagnée d'extraits de divers auteurs ayant écrit sur Sidi Okba. 3. Description détaillée de la mosquée avec des dessins. 4. Description des planches en phototypie exécutées d'après les photographies de M. Sadoux, inspecteur du service des antiquités et des arts.]

Sallustien-Joseph, Frère. Quelques églises romanes du Gard. (Bulletin monumental, 7e série, IV, 1899, S. 93.)

S. Clemente zu Casauria. Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1899, S. 111.)

S. Maria miracoli zu Venedig. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 101.)

Sandonnini, T. Del palazzo comunale di Modena. (Atti e memorie della r. deputazione di storia patria per le provincie modenesi. Serie IV, vol. IX, 1899.)

Sant'Ambrogio, Diego. Il Pantheon d'Agrippa e la Basilica Ambrosiana. (Arte e Storia, 1900, S. 41.)

— La casa di San Cuniberto di Colonia. (L'Arte, II, 1899, S. 498.)

Sausse, Georges. Étude sur quelques chapelles romanes de Provence. (Bulletin monumental, 7e série, IV, 1899, S. 139 u. 207.)

Sauvageot. Le château seigneurial de Chevreuse (Seine-et-Oise). (L'ami des monuments et des arts, XIII, 1899, S. 347.)

Save, Gaston. Les Architectes de René II. Gérard Jacquemin et le portail de Toul. In-8⁰, 16 p. Nancy, impr. coopérative de l'Est. 1899. [Extrait du Bulletin des sociétés artistiques de l'Est.]

Sch. Ueber die Erhaltung und Vollendung des ehrwürdigen Domes in Wetzlar. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 95.)

Schaumann. Die Löwenapotheke in Lübeck. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 77.)

Schevichaven, H. D. I. van. De St. Stephenskerk te Nijmegen. roy 8⁰, VIII, 284 S. m. 3 pltn. en 1 plan. Nijmegen, Firma H. ten Hoet, 1900. f. 3.50.

Schildhauer, F. Baugeschichte des Augsburger Domes mit besonderer Berücksichtigung der romanischen Periode. (Zeitschrift d. hist. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, 26. Jahrg.)

— Baugeschichte des Augsburger Domes, mit besonderer Berücksichtigung der romanischen Periode. 8⁰, 80 S. mit 10 Taf. Augsburg, Druck von J. P. Himmer, 1900. [Sonderabdruck aus der Zeitschrift d. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg.]

Schmarsow, A. Zur Beurtheilung der sogenannten Spätgothik. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 290.)

Schmerber, Dr. Hugo. Beiträge zur Geschichte der Dintzenhofer. (= Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. Veröffentlicht v. der Gesellschaft zur Förderg. deutscher Wissenschaft, Kunst u. Litteratur in Böhmen. IV.) F⁰. 64 S. mit 7 Taf. u. 27 Abbildgn. im Texte. Prag, J. G. Calve. In Mappe M. 20.—. [Inhalt: Literatur u. Quellen. Einleitung. Stammtafel. Biographien: Georg, Leonhard, Johann, Justus Heinrich, Christoph, Kilian Ignaz Dintzenhofer. Die Werke des Christoph Dintzenhofer. Die Werke des Kilian Ignaz Dintzenhofer in Prag. Die Thätigkeit des Kilian Ignaz Dintzenhofer im übrigen Böhmen. Schluss. Verzeichnis der Bauten. Verzeichnis der Baumeister, Bildhauer u. Maler.]

Schmid, W. M. Die Osterburg im bayerischen Rhöngebirge. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 54.)

Schmidt, E. Die Burgcapelle in Rheda in Westfalen. (Die Denkmalpflege, II, 1900. S. 81.)

— Otto. Intérieurs v. Kirchen u. Kapellen in Oesterreich. (XII.—XVIII. Jahrh.) Heliogravuren nach photograph. Aufnahmen. gr. Fol. 25 Bl. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 30.—.

Schmitt, Architekt Franz Jacob, in München. Die Benedictinerinnen-Abteikirche St. Peter in Metz, eines der ältesten christlichen Baudenkmale Deutschlands. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 193.)

— Die Karolingische Säulenbasilika Sanct Justinus zu Höchst am Main. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 400.)

Schmitz, Th. Vom Strassburger Münster. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 62.)

— Dombaumstr. Wilhelm. Der mittelalterliche Profanbau in Lothringen. Zusammenstellung der noch vorhandenen Bauwerke aus der Zeit vom XII. bis zum XVI. Jahrh. In Abbildg. u. kurzer Beschreibg. mitgeteilt. Fol. 81 Steindr.-Taf. m. XIII, 23 S. Text. Düsseldorf, F. Wolfrum. In Leinw.-Mappe M. 40.—.

Schnyder, Wilhelm. Santa Maria in Cosmedin in Rom. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1900, Sp. 23 u. 41.)

Scholten, Dr. Robert. Das Cistercienserinnen-Kloster Grafenthal od. Vallis comitis zu Asperden im Kreise Kleve. gr. 8⁰. 298 u. 298 S. m. 3 Taf. Kleve, F. Boss Wwe. M. 12.—.

Schröder, Lyc.-Prof. Dr. Alfred. Die Domkirche zu Augsburg. Ein Führer durch ihre Baugeschichte u. ihre Merkwürdigkeiten. [Aus: „Augsburger Postzeitg., Unterhaltungsbeilage".] gr. 8⁰. 32 S. m. 1 eingedr. Grundriss u. 4 Taf. Augsburg, Literar. Institut v. Dr. M. Huttler in Komm. M. —.50.

— Spätgothik und Protestantismus. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 149.)

Schubert, 1. Lehr. Heinrich. Beschreibung u. Geschichte der Burg Kinsberg in Schlesien. Nach urkundl. Material bearb. 2. Aufl. 8⁰. VI, 53 S. m. 1 Grundriss. Breslau, M. Woywod. M. 50.—.

Schubert v. Soldern, Prof. Zdenko Ritter von. Bochara. Architektonische Reiseskizzen. [Aus: „Allg. Bauzeitg."] gr. 8⁰. 59 S. m. 24 Abbildgn. u. 12 Taf. Wien, Spielhagen & Schurich. M. 3.—.

Schubring, Paul. Ueber romanische Bauten in Apulien. (Sitzungsbericht VIII, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Schuchhardt, Karl. Die Ausschmückung des Aachener Domes. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 477.)

Schulz, Otto. Architekturbilder aus Unterfranken. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 84.)

Scott, Leader. Cathedral Builders: The Story of a Great Masonic Guild. With 80 Illusts. 2nd ed. Roy. 8vo. 462 p. Low. 21/.

Seidel, Paul. Das Königliche Schloss Monbijou in Berlin bis zum Tode Friedrichs des Grossen. (Hohenzollern-Jahrbuch, III, 1899, S. 178.)

— Georg Wenceslaus von Knobelsdorff. Zu seinem 200. Geburtstage am 17. Februar 1899. (Hohenzollern-Jahrbuch, III, 1899, S. 126.)

Semper, Hans. Die Franciscaner-Hofkirche in Innsbruck. (Wiener Bauindustrie-Zeitung, 1900, 5.)

Serra, p. Rob., dei frati minori. Il santuario di S. Maria ad Rupes. Quaracchi, tip. del collegio di s. Bonaventura, 1899, 8⁰ fig. XII, 285 p. [Inhalt: 1. Nepi e la pianura nepesina. 2. Le origini del santuario ad Rupes. 3. Le origini del santuario di S. Maria ad Rupes. 4. Fra Giuseppe Andrea Rodio ed il santuario ad Rupes. 5. Gli eremiti successori del Rodio. 6. I vescovi di Nepi pel santuario ad Rupes. 7. La comunità francescana in S. Maria ad Rupes. 8. Maria pel suo santuario ad Rupes. 9. Appendici.]

Serrano Fatigati, Enrique. Espagne. Porte et cloître de Sta Maria de Nieva. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 250.)

Siffer, A. L'église Saint-Nicolas à Gand. Gand, A. Siffer, 1899. In-8⁰, 37 p. et 1 pl. hors texte. fr. —.75. [Extrait du Bien public.]

Silber's, Archit. O. H. P.: Schlosswerke. A., B. u. C. 2. [Titel-]Aufl. Berlin, A. Frantz. A. Rococo-Schloss Wilhelmsthal bei Kassel. 45 Abbildgn. auf 30 Fol.-Taf. in Lichtdr. nebst 4 S. Text. M. 20.—. — B. Schloss Hummelshain, Besitzthum Sr. Hoh. des Herzogs v. Sachsen-Altenburg. Ein Juwel deutscher Renaissance-Baukunst, erbaut vom Geh. Hofbaur. E. Ihne u. Archit. Stegmüller. 60 Abbildgn. auf 34 Fol.-Taf. in Lichtdr. nebst 4 S. Text. M. 20.—. — C. Schloss „Fröhliche Wiederkunft", Besitzthum Sr. Hoh. des Herzogs v. Sachsen-Altenburg. Ein Juwel goth. Architektur. 54 Abbildgn. auf 30 Fol.-Taf. in Lichtdr., nebst 4 S. Text m. wicht. baugeschichtl. Notizen und 2 Portr. M. 15.—.

Smet, Joseph de. Façade du Marché au poisson, Place Ste-Pharaïlde, no. 5, 1689—1690. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 18, 1900, S. 178 u. 179.)

Soil, E. I. Constantinople. Notes archéologiques. (Annales de l'Académie Roy. d'archéologie de Belgique, LII, 1900, S. 465.)

Spaeth, Past. Richard. Die evangelische Pfarrkirche u. das Hospital zu Elftausend Jungfrauen. Festschrift zur Feier ihres 500jähr. Bestehens, auf Grund der Urkunden bearb. gr. 8°. V, 168 S. m. Abbildgn. u. 4 Taf. Breslau, Ev. Buchh. M. 1.—.

Stad Veurne, provincie West-Vlaanderen. Parochiale kerk van Sinte-Walburga. Aanbouwing van kruis-beuken en herstelling. Lastkohier en begrootingstaat. Gand, A. Siffer. 1900. In-4°, 40 p. fr. 1.—.

Staub. Die Restaurierung der Liebfrauenkirche zu Wiener-Neustadt. (Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXI.)

Steffen, Hugo. Zwei vergessene, dem Untergange verfallene Bauten der Barockzeit in München. (Deutsche Bauzeitung, 1900, S. 361.)

Stegensek, Aug. Architektonische Untersuchung von S. Croce in Gerusalemme in Rom. (Römische Quartalschrift, 1900, S. 177.)

Stegmann, Hans. Aus dem alten Nürnberg. Der Hof des Hauses Tucherstrasse No. 21. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1900, No. 1.)

— Chörlein am Hause Obstmarkt 22 in Nürnberg. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1900, No. 2.)

— Hof des Hauses Tucherstrasse 20, „Historischer Hof" zu Nürnberg. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1900, No. 6.)

Steinacker, Karl. Die Holzbaukunst Goslars. Ursachen ihrer Blüte und ihres Verfalls. Inaugural-Diss. Heidelberg. 4°, 89 S.

— Die Holzbaukunst Goslars. Ursachen ihrer Blüte u. ihres Verfalls. hoch 4°. 91 S. m. Abbildgn. u. 13 Taf. Goslar, F. Jäger. M. 5.—. [Inhalt: Allgem. über Holzbau u. seine Aufnahme in Goslar. Dachbehandlung. Technisches. Gotik: Treppenfries; Annenhaus; Trapezornament. Renaissance: Brusttuch; Fächerornament; Haus Bäckerstrasse 3; Geometrische Formen; Metallornament; Barockornament; Einfluss mitteldeutscher Formen. Ableitung des Bürgerhauses vom Bauernhaus. Schlussergebnis. Spruchinschriften. Schematische Tabelle.]

St[einmann]., E. Der Palast des Federico da Montefeltro zu Gubbio. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 147.)

Sterz, Ad. Jamnitz und Podoly [St. Jacobs-Kirche], Mähren. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 218.)

Stourm, René. Les Maisons types du pays d'Othe (département de l'Aube). Notice et dessins communiqués par M. R. S., membre de l'Institut. In-8°, 14 p. avec fig. Angers, imp. Burdin.

Strompen, Karl. Die Margarethen-Capelle in Lana. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 2.)

Taramelli, A. Il Palazzo di San Giorgio a Genova. (L'Arte, III, 1900, S. 167.)

— Santuario di Serralunga di Crea. (L'Arte, III, 1900, S. 166.)

Theatinerkirche, Die, in München. (Beilage zur Augsburger Postzeitung, 1899, Nr. 72 u. 73.)

Thiollier, Noel. L'architecture religieuse à l'époque Romane dans l'ancien diocèse du Puy. Texte par N. T. Nombr. grav. ou héliograv. exécutées sous la direction de Félix Thiollier. gr. f°, 199 p. 72 pl., Paris, A. Picard et fils, 1900.

Torre, Rugg. della. Il battisterio di Callisto in Cividale del Friuli: saggio di uno studio archeologico. Cividale, tip. Feliciano Strazzolini, 1899. 4°. 32 p. con quattro tavole. [Per l' XI centenario di Paolo Diacono.]

Trannoy, Henry de. Cathédrales anglaises. (Durendal, 1899, S. 596.)

Troostembergh, Max de. Le château de Hinnisdael et ses seigneurs. (Ancien pays de Looz, 1899, S. 35, 44 u. 49.)

— Notes pour servir à l'histoire du château de Ryckel. (Ancien pays de Looz, 1899, S. 21 u. 65.)

Ungewitter, G. Lehrbuch der gotischen Konstructionen. 4. Aufl. Neu bearb. v. Prof. K. Mohrmann. Mit üb. 1500 Abbildgn. im Text u. auf eingehefteten Taf. (In 9 Lfgn.) 1. Lfg. Lex. 8°. (S. 1—80.) Leipzig, Ch. H. Tauchnitz. M. 3.—.

Upmark, Nationalmus.-Dir. Dr. Gustav. Die Architektur der Renaissance in Schweden (1530—1760). 5. (Schluss-) Lfg. Fol. (20 Lichtdr.-Taf. m. illustr. Text X u. S. 73—132.) Dresden, G. Kühtmann. In Mappe M. 20.—; Kplt. M. 100.—.

Vallette, R. Les Eglises de Vendée. Notre-Dame de Fontenay-le-Comte.

In-8⁰, 17 pages. Vannes, imprimerie Lafolye. 1900. [Extrait de la Revue du Bas-Poitou.]

Vancsa. Die Baureparaturen der Burg Laa im 16. Jahrhundert. (Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXI.)

Verhaegen, A. La Crypte du Steen de Gérard-le-Diable. XIIIe siècle. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 16, 1900.)

Vignolo, can. Giuseppe. Memoria sulla facciata del tempio di Nostra Signora dell'Orto in Chiavari, deliberata per voto nel 1835. Chiavari, stab. tip. Chiavarese, 1900. 8⁰. 40 p.

Vitry, Paul. Les Châteaux historiques français; par P. V., attaché aux musées nationaux. In-8⁰, 16 p. Melun, Impr. administrative, 1899. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

Volkmann, Johannes. Die Bildarchitekturen, vornehmlich in der italiänischen Kunst. Diss. gr. 8⁰. 97 S. Berlin. Dresden, v. Zahn & Jaensch. M. 1.50.

Voss, J. Das alte Bauernhaus auf der Insel Fehmarn. (Der Sammler, XXI, Berlin 1899, S. 262 u. 283.)

Wallé, P. Zur Erinnerung an August Stüler. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 38.)

Walpurgis, St., (Walpern) bei St. Michael. (Der Kirchenschmuck, Seckau, 1900, S. 1.)

Warren, William Thorn. St. Cross Hospital, near Winchester: Its History and Buildings. 60 Illusts. 8vo. 136 p. Warren (Winchester). Simpkin. 2/6.

Weber, Paul. Hölzerne Fensterrahmen an romanischen Kirchenbauten. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 79.)

Wellisch. Die Massstäbe beim Riesenthor der St. Stephanskirche. (Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXI.)

Wernicke, E. Die Liebfrauenkirche in Loburg (Regierungsbezirk Magdeburg). (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 19.)

Wehner und G. Wolf. Anträge des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt a. M. betreffend die Orientierung mittelalterlicher Kirchen und Paläste. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine, 48. Jahrg., Nr. 1.)

Wiederherstellung, Die, der Marienkirche in Reutlingen. (Christliches Kunstblatt, 1900, S. 23 u. 38.)

Wiederherstellung, Die, der Marienkirche zu Reutlingen. (Deutsche Bauzeitung, 1900, S. 21 u. 33.)

Wiederherstellung, Die, vom Inneren der Ignaz-Kirche in Mainz. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 130.)

Wiederherstellungsarbeiten, Die, am Zwinger in Dresden. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 123.)

Witting, F. Spätgothik und Renaissance. (Allgemeine Zeitung, München 1899, Beilage Nr. 250.)

Wojciechowski, Tadeusz. Kościól katedralny w Krakowie. 4⁰, 258 S. Kraków, Nakl. Akad. Umiej., 1900. [Die Kathedrale in Krakau.]

Wolff, Dr. Fritz. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, II.) Lex.-8⁰, VII, 103 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 4.—. [Inhalt: 1. Einleitung. Literatur u. Quellen. Erste Lebensjahre u. Lehrzeit. 2. Bei Ghiberti. Die Sieneser Reliefs. Erstes Zusammentreffen mit Donatello. 3. Die Jahre der Gemeinschaft mit Donatello, 1425—1433. Das Cosciagrab. Das Grabmal Brancacci. Die Reste vom Denkmal des Bartolomeo Aragazzi. Madonnenreliefs. Die Kanzel am Dom zu Prato. Der fragliche venetianische Aufenthalt. 4. Die grossen Bauten der Medici: Palazzo Riccardi-Medici, S. Marco. 5. Die sonstigen Werke seit der Trennung von Donatello bis zum Beginn der fünfziger Jahre: S. Agostino in Montepulciano, Santa Annunziata, S. Croce. Tabernacolo del crocifisso in S. Miniato al Monte, Tabernakel bei Orsanmichele, Johannesstatue. 6. Die Arbeiten des Greisenalters: Die Villen. Michelozzo als Ueberbringer der neuen Formenwelt nach Oberitalien. Banco Mediceo. Capella Portinari in Mailand. Palazzo de' Rettori in Ragusa. Schluss.]

Wulff, Oscar. Die Architektur und die Mosaiken der Kormesiskirche in Nicäa. [In russischer Sprache.] (Wizantijskij Wremennik, VII. Bd., 3. Heft.)

Wullekopf, E. Das Fürstliche Residenzschloss in Bückeburg. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1900, No. 7.)

—z. Aufgrabungen in der St. Sebalduskirche in Nürnberg. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 130.)

Zanolini, Vigilio. Per la storia del duomo di Trento: note e appunti. (Atti dell' i. r. accademia di scienze lettere ed arti degli Agiati di Rovereto. Anno accademico 149, serie III, vol. V, fasc. 2, 1899.)

Zell, Archit. Franz. Bauernhäuser und volkstümliche Hausmalereien im bayerischen Hochland. gr. Fol. 30 Taf. m. 4 S. illustr. Text. Frankfurt a. M., H. Keller. In Mappe M. 30.—.

Zeller, Reg.-Baumstr. Adolf. Das Rathaus zu Darmstadt. Ein Beitrag zur Baugeschichte Darmstadts. Mit 4 Taf. in Photo-Lith. nach Aufnahmen des Verf. u. 4 Text-Abbildgn. Fol. III, 6 S. Darmstadt, H. L. Schlapp. In Mappe M. 3.—.

Ziegeler, Ernst. Einführung in die christliche Kirchenbaukunst. 8⁰. 74 S. mit 70 Abb. Gütersloh, C. Bertelsmann, 1900.

Zur Erinnerung an die feierliche Grundsteinlegung des Benediktinerinnen-Klosters St. Hildegard zu Eibingen am 2. VII. 1900. gr. 8⁰. 39 S. m. Abbildungen. Mainz, F. Kirchheim. M. —.40.

Zur Geschichte von St. Dorothea in Wien. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, XVII, 6.)

Sculptur.

Aldrovandi, L. Di una sepoltura della famiglia Aldrovandi nella basilica di s. Stefano in Bologna. (Atti e memorie della r. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, 3ª serie, v. XVIII, fasc. 1—3.)

Barbier de Montault. Chapiteau bizzarrement sculpté du XVIᵉ siècle au château de Laudifer (Maine-et-Loire). (Notes d'art et d'archéologie, 1899, octobre.)

— Crucifix de mission du XVIIIᵉ siècle. (Le Pays poitevin, 1900, mars.)

Bassermann-Jordan, Ernst. Renaissance-Wappenrelief an der italienischen Façade der herzogl. bayer. Residenz zu Landshut a. Isar. (Der deutsche Herold, 1900, S. 7.)

— Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums. Zwanglose Mitteilungen. I. Aus Tilmann Riemenschneiders Werkstatt. II. Curva eines romanischen Bischofsstabes. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 73.)

Beani, Gaetano. A proposito del monumento di papa Clemente IX. (Arte e Storia, 1900, S. 47.)

— L'altare di s. Jacopo apostolo nella cattedrale di Pistoia: descrizione documentata. Pistoia, tip. Cacialli e C., 1899. 8⁰. 45 p. Cent. 60.

Bedeschi, Giovanni. Tre sculture di Francesco di Simone Fiesolano. (L'Arte, III, 1900, S. 154.)

Beissel, Stephan. Zwei Denkmäler der Karmeliterkirche zu Boppard. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 17.)

Bellucci, Ada. Ultimo periodo della zecca di Perugia. (Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria, VI, 1900, fasc. 1.)

Benoit, François. La sculpture Amiénoise au XVIIᵉ et au XVIIIᵉ siècle. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 181.)

Bergh, Léopold van den. Catalogue descriptif des monnaies, méreaux, jetons et médailles frappés à Malines ou ayant trait à son histoire, par L. v. d. B., attaché à l'administration des chemins de fer de l'Etat. Tome I—II. Malines, L. et A. Godenne, 1899. In-8⁰, 231 p., figg. et 120 pl. hors texte. fr. 7.—.

— Numismatique malinoise. Catalogue descriptif des monnaies, méreaux, jetons es médailles frappés à Malines ou ayant trait à son histoire. (Bulletin du Cercle archéol. de Malines, t. IX, S. 139.)

Bergmans, Paul. Le premier monument Palfyn. XVIIIᵉ siècle (1783). Église Saint-Jacques. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 12, 1899.)

— Médailles et médailleurs belges au XVᵉ et au XVIᵉ siècles, d'après un ouvrage récent. (Pet. revue illustré d'art et d'archéol. en Flandre, 1900, S. 58.)

Bertaux, E. Autour de Donatello. Une nouvelle histoire de la sculpture Florentine. II. (Gazette des beaux-arts, 3ᵉ période, t. 22, 1899, S. 397.)

Bertram, Adolph. Das eherne Taufbecken im Dome zu Hildesheim. I. II: Christi Taufe und ihre typischen Vorbilder. III: Der Kindermord, die Büsserin und die christliche Charitas. IV: Das Widmungsbild und sein Typus. V: Zur stilistischen Charakteristik. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 129 u. 161.)

Bethune. Epitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVI[e] siècle, d'après les manuscrits de Corneille Gailliard et d'autres auteurs, par le baron B., docteur en droit, etc. Troisième partie: Franc de Bruges. Zélande (avec la préface). Bruges, De Plancke, 1900. In-4⁰, 4 fig. liminaires, LII p. et p. 297—398. fr. 10.—. [La 4[e] partie, contenant les Addenda et Tables, paraîtra vers 1902. — Publication de la Société d'Emulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre.]

Bezold. Die Kreuzigungsgruppe aus Wechselburg. (Mitteilung. d. german. Nationalmuseums, 1899, S. 152.)

Biesbroeck, Louis van. Chaire de vérité de l'église Saint-Jacques. XVIII[e] siècle (1786—1787). Église Saint-Jacques. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 12, 1899.).

— Le second monument Palfyn. XVIII[e] siècle (1784.) Église Saint-Jacques. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 12, 1899.)

— Plaque en argent ciselé. par Tiberghien. XVIII[e] siècle (1787). Académie des Beaux-Arts. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 17, 1900.)

— Semelle de poutre provenant du Toreken. XV[e] siècle. Musée archéologique, no. 855. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 15, 1900.)

Biscaro, Gerolamo. La tomba di Pietro di Dante a Treviso. (L'Arte, II, 1899. S. 417.)

Bode, Wilhelm. Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. Unten Leitung von W. Bode herausgegeber von Friedrich Bruckmann. Lieferung LXIV—LXXV. No. 306—311: Desiderio da Settignano; No. 312a—312c: Art des Desiderio da Settignano; No. 313—320b: Bernardo Rossellino; No. 321: Bernardo u. Antonio Rossellino; No. 321b—336: Antonio Rossellino; No. 337a—337b: Art des Antonio Rossellino; No. 338—340b: Antonio Rossellino; No. 341—365a: Benedetto da Majano. — Text S. 57—104: [Die Künstlerfamilie della Robbia. Luca della Robbia. Andrea della Robbia und seine Söhne und Nachfolger. Die Florentiner Marmorbildner des Quattrocento. Desiderio da Settignano. 1428—1464.]

— Die Madonnendarstellungen von Donatello und Luca della Robbia. (Das Museum, VI, S. 9.)

Bode, Wilhelm. Eine Büste des Christusknaben von Antonio Rossellino in den Königlichen Museen zu Berlin. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 215.)

— Le opere di Niccolò dall'Arca. (L'Arte, II, 1899, S. 498.)

— Luca della Robbia. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 1.)

— Ritratto di Guiliano de' Medici. (L'Arte, III, 1900, S. 181.)

Bosseboeuf, L. Le tombeau de Martin Du Bellay et Nicolas Guillain. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 588.)

Bouchaud, Pierre de. Michel-Ange à Rome. (Conférence prononcée 1900.) In-18 jésus, 72 p. Paris, imprimerie et librairie A. Lemerre, 1900. fr. 2.—.

Bouillet, l'abbé. Une statue de la Vierge trouvée en Calvados. (Notes d'art et d'archéologie, 1900, juillet.)

Brune, P. Statues de l'école dijonnaise dans l'église de Mièges (Jura). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 345.)

Burlamacchi, Marchesa. Luca della Robbia. 8⁰, XIV, 126 p. London, George Bell & Sons, 1900. (Great Masters in Painting & Sculpture.) [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. Genealogical Table. 1. Introductory. 2. Bibliographical. 3. Dated and Authenticated Works. 4. Works in the National Museum, Florence. 5. Unauthenticated Works in Florence. 6. Doubtful Works in the Neighbourhood of Florence. 7. Doubtful Works in various Towns in Italy, and Record of Sales. 8. Works in England. 9. Works in Berlin and Paris. 10. Luca's Work and Position in Italian Art. Chronological List of Works. Documents relating to Luca. General Catalogue of Works. Index.]

Buscaglia, Domenico. Opere Robbiane poco note in Liguria. (Arte e Storia, 1900, S. 123.)

Buss, Georg. Glossen zu Andreas Schlüters Denkmälern. (Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung, Berlin 1900, Nr. 16 u. 17.)

Busti, Due, del Vittoria. Notizie da Venezia. (L'Arte, III, 1900, S. 161.)

Camusot, P. Deux statuettes de la Vierge portant l'Enfant Jésus, conservées à l'hôpital de Nuits-Saint-Georges; par P. C., vicaire à Notre-Dame de

Dijon. In-8⁰, 9 p. Dijon, impr. Pillu-Roland. 1900. [Extrait du Bulletin d'histoire, de littérature et d'art religieux du diocèse de Dijon.]

Carotti, Giulio. L'arca di Sant' Agostino. (L'Arte, III, 1900, S. 307.)

Casier, Jos. Chaire de vérité de l'église Saint-Sauveur. XVIIIe siècle (1737). (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 16, 1900.)

— Le Reliquaire des saints Roch, Adrien et Antoine. XVIIIe siècle (1730). Trésor de l'église St.-Sauveur. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 10, 1899.)

— Mise au tombeau du Christ. XVII. siècle (1607). Église Saint-Sauveur. (Inventaire archéologique de Gand. fasc. 16, 1900.)

— Statue de sainte Anne. XVIe siècle. Église Saint-Sauveur. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 16, 1900.)

Castellani, G. Medaglie Fanesi. (Rivista italiana di numismatica, XIII, 1900, S. 211.)

Catalogue général de médailles françaises. Louis XIV (1643—1715). Première partie (1643—1678). 32 p. — Louis XV (1715—1774). 28 p. — Louis XVI; Révolution (1774—1799). 32 p. — De Louis XVI à la deuxième République. (Supplément.) 32 p. — Supplément, 4e fascicule. 56 p. — Supplément (de 1852 à 1899). 24 p. — In-8⁰. Mâcon, impr. Protat frères. Paris au Cabinet de numismatique, 2, rue de Louvois. à fr. 1.—.

Chabeuf, Henri. Tête sculptée à Notre-Dame de Dijon (XIIIe siècle). (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 472.)

Chestret de Haneffe, le baron J. de. La médaille des hommes de feu de la cité de Liége, 1752. Bruxelles, J. Goemaere, 1900. In-8⁰, 5 p., fig. fr. —.50. [Extrait de la Revue belge de numismatique, 1900.]

Claeys, Prosper. La pompe du Sablon. XIXe siècle (1810). Place du Sablon. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 11, 1899.)

— Plafond de l'ancienne Maison des brasseurs. XVIIe siècle (1673). Rue de la Vallée, no. 12. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 13, 1899.)

Colfi, B. Di una recente interpretazione data alle sculture dell' archivolto nella porta settentrionale del Duomo di Modena. (Atti e memorie della r. deputazione di storia patria per le provincie modenesi. Serie IV, vol. IX, 1899.)

Colombo, Antonio. La statua equestre di Filippo V al Largo del Gesù. (Napoli nobilissima, IV, 1900, S. 9.)

Corso, Diego. Interpretazione di un basso rilievo esistente nella Chiesa Cattedrale di Nicotera. (Arte e Storia, 1900, S. 88.)

Črnólogar, Konrad. Sittich. [Sittich (Zatičina): Die Stiftskirche. Die Kircheneinrichtung. Gemälde. Einrichtung. Glocken. Grabsteine: 1. Das Denkmal der Herzogin Viridis von Oesterreich, gest. ca. 1414. 2. Gruftplatte mit der Grabschrift des Abtes Jacob Reinprecht, erw. 1603, gest. 1626. 3. Grabstein des Abtes Wilhelm Kovacic, erw. 1734, gest. 1764. 4. Grabstein des Abtes Joh. Weinzerle, erw, 1644, gest. 1660. 5. Grabstein des Abtes Maximilian Motlod, erw. 1661, gest. 1680. 6. Grabstein des Abtes Anton Frhr. Gallenfels, erw. 1688, gest. 1719. 7. Grabstein des Abtes Ludwig Baron Raumbschissl, erw. 1680, gest. 1687. 8. Das Grabdenkmal des Abtes Jacob Reinprecht, erw. 1603, gest. 1626. 9. Grabdenkmal des Abtes Alexander v. Engelshaus, erw. 1719, gest. 1734. 10. Grabstein des Abtes Jacobus Klaferle, erw. 1577, gest. 1580. 11. Grabdenkmal des Kaspar Mindorfer, Stiftanwaltes, gest. 1597. 12. Das Grabmal des Abtes Johannes Zeisel, erw. 1566, gest. 1576. 13. Grabdenkmal des Anton Tauscher, Klosteranwaltes, gest. 1583.] (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 168.)

Dardenne, E. J. Jacques Richardot, sculpteur, né à Lunéville le 28 juillet 1743, mort à Andenne le 18 novembre 1806. (Ann. de la Soc. archéol. de Namur, t. XXIV, S. 33.)

— Série de basreliefs en bois à l'église de Noville-les-Bois. (Bulletin des Comm. roy. d'art et d'archéol., 1899, S. 101.)

Daumet. Palais de Justice. Découverte de fragments de sculpture du moyen âge. Rapport de l'architecte de la Cour d'appel. (L'ami des monuments et des arts, XIV, 1900, S. 51.)

Daun, Berthold. Eine unbeachtete Arbeit des Veit Stoss. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 185.)

Daun, Berthold. Ueber ein bisher unbeachtetes Werk des Veit Stoss. (Sitzungsbericht I, 1900 der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Wann sind Krafft's Stationen entstanden? (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 219.)

Davenport, Cyril. Cameos. (= The Portfolio, Monographs No. 41, November 1900.) 8°, 66 p. London, Seeley and Co. Sh. 5.—. [Inhalt: 1. The materials used for cameos, and the processes employed in cutting them. 2. Early cameos and glass pastes. 3. Graeco-roman and mediaeval cameos. 4. Renaissance and later cameos.]

Delignières, Emile. Le Petit sépulcre ou Mise au tombeau de l'hospice de Saint-Valery-sur-Somme. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 304.)

Denais, Joseph. Le tombeau et la statue de Claude de Rueil. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 313.)

Denkmal, Das, des Grossen Kurfürsten in Rathenow. (Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 1900, S. 100.)

— Fragment de retable. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 233.)

Destrée, Joseph. Étude sur la sculpture brabançonne au moyen âge. (Ann. de la Soc. d'archéol. de Bruxelles, t. XIII, S. 273.)

Dimier, L. Les impostures de Lenoir. V. Les deux Ponce. (La Chronique des arts, 1900, S. 119.)

Distel-Blasewitz, Theodor. Der älteste Stich des Moritzdenkmals im Dome zu Freiberg. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 20.)

Dompierre de Chaufepié, H. J. de. Een penning op den aanvang der Nederlandsche beroerten. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 193.)

Donnet, Fernand. Une taque symbolique du XVIIe siècle. (Annales de l'Académie Roy. d'archéologie de Belgique, LII, 1900, S. 455.)

Duyse, Hermann van. Dalle tumulaire d'un chevalier. Musée de l'abbaye Saint-Bavon. XIIIe siècle. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 10, 1899.)

— Statuette de guerrier (fragment). XIVe siècle (?). Musée archéologique, no. 628. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 11, 1899.)

— Torchères de la gilde des Quatre couronnés. XVIIIe siècle. Musée archéologique, nos. 819 et 820. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 10, 1899.)

— Torchères des Mesureurs de grains. XVIIIe siècle. Musée archéologique, nos 825—826. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 10, 1899.)

Endres, Jos. Ant. Der Domkreuzgang in Augsburg. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 273.)

Even, Edward van. Quelques observations sur trois médaillons attribués à Quentin Metsys. (Revue belge de numismatique, 1900, S. 441.)

— Quelques observations sur trois médaillons attribués à Quentin Metsys. Bruxelles, J. Goemaere, 1900. In-8°, 8 p. fr. —.50. [Extrait de la Revue belge de numismatique, 1900.]

Fabriczy, C. v. Das Marmorrelief einer Pietà. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 506.)

— Der Jacobsaltar im Dom zu Pistoja. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 422.)

— Die Arbeiten der Lombardi im Dom zu Treviso. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 259.)

— Die Grabplatte Perino's de Cameri in Volpedo. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 261.)

— Die reiche Marmorthür im Lavabo der Certosa von Pavia. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 342.)

— Donatellos hl. Ludwig und sein Tabernakel an Or San Michele. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 242.)

— Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos und spätere unbeachtete Schöpfungen seines Meissels. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 33 u. 99.)

— Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 85.)

Faerber. Das Chorgestühl in der Kirche Santa Maria delle Carceri zu Prato, im Dom und Baptisterium zu Pisa. (Zeitschrift f. Bauwesen, L, 1900, S. 185.)

Fayolle, A. de. Recherches sur Bertrand Andrieu, de Bordeaux, graveur en médailles (1761—1822). Sa vie, son œuvre. (Gazette numismatique française, 1600, S. 1.)

Fontana, Una, dei Trivulzio in Bellinzona? (Bollettino storico della Svizzera italiana, XXI, 1899, Nr. 10 u. 12.)

Fourier de Bacourt, E. Epitaphes et monuments funèbres inédits de la cathédrale et d'autres églises de l'ancien diocèse de Toul; par le comte E. F. de B. N⁰ 3. In-8⁰, p. 87 à 118, avec 15 planches. Bar-le-Duc, imp. et lib. Contant-Laguerre.

Franck-Oberaspach, Karl. Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur. (Fortsetzung.) (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 24.)

—g. Das eherne Taufbecken im Dome in Hildesheim. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 65.)

Gabeau, A. Les œuvres d'art de l'ancienne abbaye de Fontaine-les-Blanches. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 350.)

Galland, G. Zur Erinnerung an Gottfried Schadow. (Die Kunst-Halle, 5. Jahrg., Nr. 14 u. 15.)

Gauthier, Jules. Le sculpteur bisontin Luc-François Breton, sa vie et son œuvre (1731—1800). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 658.)

Germain, Léon. Observations sur les médailles du Christ à inscription hébraique. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 424.)

Gerspach. Les pierres tombales et les cénotaphes de la basilique de Santa-Croce à Florence. (Le magasin pittoresque, 1899, décembre.)

Girodie, A. Tête de Christ, seul reste du célèbre calvaire d'Arras. (Notes d'art et d'archéologie, 1899, novembre.)

Gödel, Alois. Zur Baugeschichte der Mariensäule am Grossen Platz in Brünn. (Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 1900, 11.)

Goldschmidt, Adolph. Die Stilentwickelung der romanischen Skulptur in Sachsen. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 225.)

Grabsteine in der Pfarrkirche zu Korneuburg. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, XVII, 1—3.)

Graeven, Hans. Fragmente eines Siegburger Tragaltars im Kestner-Museum zu Hannover. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 75.)

— Typen der Wiener Genesis auf byzantinischen Elfenbeinreliefs. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XXI, 1900, S. 91.)

— Typen der Wiener Genesis auf byzantinischen Elfenbeinreliefs. [Aus: „Jahrb. d. kunsthist. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserhauses".] gr. Fol. (21 S. m. 17 Abbildgn.) Wien. (Leipzig, G. Freytag.) M. 6.—.

Grandes artistas, Los. Escultores italianos: N. de Pisa. J. de Pisa. A. de Pisa. Orcagna. Ghiberti. Donatello. L. della Robbia. Sansovino. Verrochio. Miguel Angel. El Briosco. Jacopo Tatti. B. Cellini. J. de Bolonia. Madrid. Imprenta de Felipe Marqués. 1900. En 8.⁰, 78 páginas, con 21 grabados. Pes. 1 y1, 25. [Biblioteca popular de arte, tomo 33.]

Grandmaison, Louis de. La succession du sculpteur Guillaume Regnault. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 118.)

Graus, Jos. Der Flügelaltar zu Pontebba. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N.F., XXVI, 1900, S. 61.)

Grimm, Hermann. Leben Michelangelo's. (Illustrierte Jubiläums-Ausgabe.) 30. bis 40. (Schluss-)Lfg. F⁰. (XIV, u. S. 361—439 m. 68 Taf.) Berlin, W. Spemann. à M. 2 —.

Grösser, M. Der Altar in der Pfarrkirche zu Maria-Gail. (Mittheilungen der K.K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 68.)

Haendcke, Prof. Dr. Berthold. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañez. Alonso Cano. Pedro de Mena. Francisco Zarcillo. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 1. Heft.) Lex.-8⁰, 55 S. mit 11 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3.—.

Haenel, Erich. Lorenzo Matielli, der Bildhauer Chiaveri's. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 106, 121 u. 170 [Kleine Notizen].)

Hamy, E. T. La Pierre tombale de Philip Thicknesse, au musée de Boulogne-sur-Mer; par M. le docteur E. T. H. In-8⁰; 15 pages. Boulogne-sur-Mer, imp. Hamain. 1899. [Extrait du Bulletin de la section académique de l'arrondissement de Boulogne-sur-Mer.]

Haverkorn van Rijsewijk, P. Kapiteelen uit de Groote of St. Laurentiuskerk te Rotterdam. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 81 u. 137.)

— Twee herinneringen aan de Maria-Kerk te Utrecht. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 137.)

Heins, A. Console en pierre. XIVe-XVe siècle. Musée lapidaire aux ruines de l'abbaye de Saint-Bavon. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 14, 1899.)

— Ecusson aux armes de Gand. XVIe siècle. Musée lapidaire des ruines de St.-Bavon. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 15, 1900.)

— La Vierge portant l'Enfant Jésus. XVIIesiècle. Musée lapidaire,aux ruines de l'abbaye de Saint-Bavon. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 15, 1900.)

— Lion tenant les armes de Gand. XVIe-XVIIe siècle. Musée des ruines de l'ancienne abbaye de St.-Bavon. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 14, 1899.)

— Lion tenant un écusson. XVIIe siècle. Musée lapidaire aux ruines de St.-Bavon. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 16, 1900.)

— Tête de bouc, par Tiberghien. XVIIIe siècle. Musée archéologique, no. 200. (Inventaire archéologique de Ganp, fasc. 17, 1900.)

— Trophées provenant du Corps de garde de la place d'Armes. XVIIIe siècle. Musée lapidaire, aux ruines de l'abbaye de St.-Bavon. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 17, 1900.)

Helbig, Jules. Le retable de St.-Vincent-de-Paul à l'église Notre-Dame d'Anvers. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 373.)

Hiazintow, W. Die Wiedergeburt der italienischen Plastik in den Werken des Niccoló Pisano. 8⁰. 136 S. u. 3 Taf. in Lichtdruck. Moskau, 1900. (Sonder-Abdruck aus d. Gel. Schriften der Moskauer K. Universität, Philol. Abt.) [In russischer Sprache.]

Houdek, V. Die Grabsteine der Kirche zu Moravičan in Mähren. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 129.)

Jackson, F. Hamilton. Fountains. (The Architectural Review, Vol. VIII, 1900, S. 169.)

Jacob, G. Die vier reitenden Könige an der Façade des Regensburger Domes. (Zeitschrift f. christl. Kunst, XIII, 1900, Sp. 117.)

Joseph, D. Das Reiterstandbild des Grossen Kurfürsten zu Berlin. (Internationale Revue f. Kunst etc., II, S. 177 u. 197.)

Jüngst, Antonie. Michel Angelo Buonarotti. (Die Kultur, I, 5.)

Justi, Carl. Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. 8⁰, VIII, 430 S. mit 4 Abbildgn. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900. M. 12.—. [Inhalt: I. Das Gewölbe der sistinischen Kapelle: Einleitung. 1. Schöpfung u. Urgeschichte. 2. Propheten u. Sibyllen. 3. Versuch einer Deutung der einzelnen Figuren. 4 Lunetten, Stichkappen, Zierfiguren. II. Die Tragödie des Grabmals: 1. Unter Julius II., Der Urplan und sein Schiffbruch. 2. Unter Leo X., Der Conflikt. 3. Unter Hadrian VI. und Clemens VII., Process u. Kompromiss. 4. Unter Paul III., Vollendung u. Aufrichtung. III. Bildnerische Gepflogenheiten.]

Kanzler, R. Il „Cantharus" dei SS. Quattro Coronati. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 257.)

Koechlin, Raymond, et Jean J. **Marquet de Vasselot.** La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle. Etude sur la transition de l'art gothique à l'italianisme. Grand in-8⁰, 425 p. et planches. Coulommiers, imprim. Brodard. Paris, lib. Colin et Ce, 1900. [Inhalt: Introduction. I. La période Gothique. 1. Le milieu Troyen au commencement du XVIe siècle. 2. Les derniers imagines gothiques. 3. L'école Troyenne en formation. 4. L'atelier de la s. Marthe. 5. Les dernières œuvres gothiques, groupes divers. 6. Survivances gothiques et influences de la Flandre et de l'Allemagne. II. La transition. 1. Le milieu Troyen et l'art de transition. 2. Les images de transition. 3. Les œuvres de transition. 4. L'atelier de s. Léger. 5. L'atelier de Juliot. III. L'Italianisme. 1. Troyes au milieu du XVIe siècle. 2. Les Troyens à Fontainebleau. 3. Dominique Florentin. 4. Les imagiers de la suite de Dominique. 5. Les œuvres de la suite de Dominique.]

Kristeller, Paul. Ueber Donatellos Altarbau im Santo zu Padua. (Sitzungs-

bericht VIII, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Lahondès, de. Une statue de saint Louis à l'église Saint-Vincent de Carcassonne; par M. de L., correspondant du ministère de l'instruction publique à Toulouse. In-8⁰, 12 p. Paris, Impr. nationale. 1900. [Extrait du Bulletin archéologique (1899).]

Laloire, Edouard. Médailles historiques de Belgique, publiées par É. L., archiviste aux archives générales du royaume. Année 1900. Bruxelles, J. Goemaere, 1900, In-8⁰, 26 p. et 4 pl. hors texte. fr. 2.50. [Extrait de la Revue belge de numismatique, 1900.]

Lange, Konrad. Ein „neu"entdeckter Michelangelo. (Die Grenzboten, 58. Jahrg., Nr. 47.)

Lehnert, G. Die Medaille. (Velhagen & Klasings Monatshefte, 14. Jahrg., Heft 8.)

Leonardi, Valentino. Paolo di Mariano marmoraro. (L'Arte, III, 1900, S. 86 u. 259.)

Liebenau, Theod. von. Hans Kaspar Asper in Einsiedeln. (Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, 1900, S. 105.)

Liell, Jos. Alte Altäre in der Diöcese Trier. (Trierisches Archiv, hrsg. v. M. Keuffer, Heft III, 1899, S. 62.)

Lier, H. A. Anton Ziesenis, Bildhauer. 1731—1801. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 212.)

— Johann Heinrich Dannecker. (Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen, hrsg. v. K. Werckmeister. III. Bd., Berlin 1899. S. 433.)

Linden, Julien van der. Sur quelques statuettes en terre cuite trouvées à Bruxelles. (Ann. de la Soc. d'archéologie de Bruxelles, 1900, S. 191.)

Lindner, Dr. Arthur. Die Basler Galluspforte u. andere romanische Bildwerke der Schweiz. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Hft. 17.) gr. 8⁰. 116 S. m. 25 Textillustr. u. 10 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 4.—. [Inhalt: 1. Die Anfänge der romanischen Plastik in der Schweiz. 2. Die Basler Galluspforte. 3. Das Südportal der Stiftskirche von Saint-Ursanne (Canton Bern). 4. Die Portalstatuen der Collegiatkirche Notre-Dame zu Neuenburg (Neuchâtel). 5. Das Portal u. zwei Kapitell-Reliefs des Grossmünsters zu Zürich. 6. Die vier Säulenstatuen am Gitterthor und die Kryptasäule der Domkirche zu Chur. 7. Die Apostel- u. Vincentiustafel im Münster zu Basel.]

Lorenzen, F. Der Landkirchener Altar und seine Wiederherstellung. (Schriften des Vereins für schlesw.-holst. Kirchengeschichte, 2. Reihe [Beiträge und Mitteilungen], 4. Heft.)

Luthmer, Ferdinand. Gothische Ornamente in Beispielen aus Baudenkmälern des XIII. bis XVI. Jahrh. gr. Fol. 30 Lichtdrucktaf. m. 1. Bl. Text. Frankfurt a. M., H. Keller. In Mappe M. 30.—.

M., E. L'Ancien Maître-autel de la Chartreuse de Pavia. (La Chronique des arts, 1899, S. 359.)

Mackowsky, Hans. Neues über Verrocchio. (Sitzungsbericht I, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Maeterlinck, L. Buste du général Bonaparte. XVIIIe siècle (1798). Musée de peinture. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 12, 1899.)

Maidy, Germain de. Représentation présumée de Jeanne d'Arc sur une plaque de foyer. (Annales de l'Académie Roy. d'archéologie de Belgique, LII, 1900, S. 449.)

Maingueneau, Jean. Une ancienne statue de la Vierge, dite Notre-Dame-des-Clefs, conservée à Notre-Dame-la-Grande, de Poitiers. (Le Pays poitevin, 1899, décembre.)

Malaguzzi, Francesco. La zecca di Bologna. (Continuazione.) (Rivista italiana di numismatica, XIII, 1900, S. 107, 171 u. 287.)

Mancini, Girolamo. Il reliquiario Vagnucci di Cortona. (L'Arte, II, 1899, S. 493.)

Mantuani, Jos. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am „Evangelium Longum" (Cod. Nr. 53) zu St. Gallen. Eine Untersuchung. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 24. Heft.) gr. 8⁰. 50 S. mit 2 Taf. in Lichtdr. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3.—.

Marcel, Henry. Un oublié, le statuaire Lucas de Montigny. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 161.)

Mariotti, Cesare. L'autore della porta e del monumento a Paolo III nel palazzo Anzianale di Ascoli Piceno. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 1.)

Marrai, Bernardo. Le cantorie di Luca della Robbia e di Donatello. (Arte e Storia, 1900, S. 1, 13 u. 29.)

— Le cantorie di Luca della Robbia e di Donatello, con nuovi documenti e con un disegno della cantoria di Luca, ricostituita dall' architetto G. Castellucci. Firenze, stab. tip. lit. pei Minori corrigendi, 1900. 8⁰. 32. p. con tavola.

Marsy, De. Un sculpteur parisien établi à Anvers au XVI. siècle. (Bulletin de la Société de l'histoire de Paris, 1900, 2.)

Maton. Une médaille inédite de Th. V. Van Berckel. (La Gazette Numismatique, IV, S. 49.)

Mauceri, Enrico. Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma. (L'Arte, III, 1900, S. 241.)

Maxe-Werly, L. Benoitevaux, son pélerinage et ses médailles, par L. M.-W., membre honoraire de la Société royale de numismatique. Bruxelles, J. Goemaere, 1900. In-8⁰, 74 p., flgg. fr. 2.—. [Extrait de la Revue belge de numismatique, 1900.]

— Francesco da Laurana, fondeur-ciseleur à la cour de Lorraine. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 276.)

Meader, C. L. Symmetrie in Early Christian Relief Sculpture. (American Journal of Archaeology, 2nd series, IV, 1900, S. 126.)

Medaille, Eine neuentdeckte altitalienische, auf Franz Petrarca. (Blätter für Münzfreunde, 1900, S. 134 u. 142.)

Médailles et jetons concernant la médicine. (Intermédiaire des chercheurs et curieux, 1900, 28. Februar.)

Melani, Alfredo. Il monumento di Clemente IX. (Arte e Storia, 1900, S. 30.)

— Il S. Giorgio di Donatello dipinto dal Perugino e scolpito da de' maestri fiorentini. (Arte e Storia, 1900. S. 30.)

— Per la nuova ricostruzione della Cantoria di Luca della Robbia. (Arte e Storia, 1900, S. 77.)

[**Menadier,** Direktor Prof. Dr. Julius.] Königl. Museen zu Berlin. Schaumünzen des Hauses Hohenzollern. (Zur Erinnerung an den 18. Januar 1701.) [700 Medaillen.] F⁰. IV. 184 S. mit 90 [7 farb.] Taf. in Lichtdr. u. zahlreichen Abbildgn. im Text. Berlin, Selbstverlag der K. Museen. gedruckt in der Reichsdruckerei, zu beziehen durch A. Asher & Co. in Berlin, 1900, M. 100.—. [Inhalt: Zur Geschichte der Schaumünzen des Hauses Hohenzollern. Schaumünzen der brandenburgischen Linie; Schaumünzen der mittleren fränkischen Linie; Schaumünz. der jüngeren Bayreuther Linie; Schaumünz. der jüngeren Ansbacher Linie; Schaumünz. der schwäbischen Linie.]

Merz, Johann. Grabsteine der Familie Geymann in der Pfarrkirche zu Gallspach (Ober-Oesterreich). (Mittheilgn. der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 133.)

Meyer, Alfred Gotthold. Lorenzo Ghiberti. (Das Museum, V. Jahrg., S. 17.)

Michaelson, H. Cranach des Aelteren Beziehungen zur Plastik. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 271.)

Minkus, Fritz. Beweinung Christi, Holzsculptur im Museum Francisco-Carolinum in Linz. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 98.)

Monaci, A. Sul sarcofago di S. Elena nel museo Pio-Clementino del Vaticano. (Archivio della R. Società Romana di storia patria, 22, 4.)

Monumente und Standbilder. Sammlung künstlerisch und geschichtlich bedeutsamer Denkmäler. 7. Lfg. gr. Fol. (10 Lichtdr.-Taf.) Berlin, E. Wasmuth. M. 10.—.

Moriz-Eichborn, Kurt. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 16.) gr. 8⁰, XVI, 439 S. mit 60 Abbildgn. im Text u. auf (23) Blättern. Strassburg, J. H. E. Heitz M. 10.—. [Inhalt: Einleitung. 1. Der Cyklus als solcher. 2. Die kunsthistorische Stellung des Cyklus. 3. Gotik und Renaissance. 4. Die oberrheinische Plastik in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. Anhang. Anmerkungen.]

Müntz, Eugène. François Rude, le duc de Luynes et la statue de Louis XIII. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 5.)

— Les dernières années du sculpteur Laurana. (La Chronique des arts, 1900, S. 152.)

— Una scoperta italiana all' estero. [L'antico altar maggiore della Certosa di Pavia.] (Arte e Storia, 1900, S. 4.)

Münzenberger, Stadtpfr. E. F. A., und St. **Beissel,** S. J. Zur Kenntniss u. Würdigung d. mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländisch. Kunst. Begonnen v. M., fortgesetzt v. B. 15. Lfg. Fol. (2. Bd. S. 145—168 m. 10 photograph. Taf.) Frankfurt a. M., P. Kreuer. M. 6.—. [Inhalt: 1. Lettner des Domes zu Magdeburg. 2. Flämischer Altarschrein. Privatbesitz in Hamburg. 3. Altaraufsatz in der Rochuskapelle bei Bingen. 4. Steinrelief im Dome zu Magdeburg. 5. und 6. Figuren der Apostel in der Kirche der hl. Apostel zu Köln. 7. Zwei Thürflügel u. drei Figuren im Dome zu Halberstadt. 8. Bilder der Mutter Gottes in Münstereifel, Maria im Kapitol, Buschbell u. St. Cunibert zu Köln. 9. Figuren im Museum zu Köln. 10. Hl. Grab im Dome, Anbetung der Könige im Museum u. im Dreikönigenthörchen zu Köln.]

Muller Fz., S. Nederlandsche heiligenbakkerijen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 213.)

Muynck, V. de. Bas-reliefs de la maison dite de Palfyn. XVIe siècle. Rue du Vieux-Bourg, no. 26. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 16, 1900.)

Pajek, Joseph. Die Lichtsäule am Dome zu Marburg, sowie einige kleinere Kunstdenkmale zumal aus dem Bereiche der Lavanter Diöcese. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 209.)

Paulus, Eduard. Tilman Riemenschneider um 1400 - 1531. Ein Künstlerleben in zwölf Gesängen. Stuttgart, Verlag von Adolf Bonz u. Comp., 1899.

Perini, Quintilio. Eine unedierte Medaille des Nicolò von Madruzzo. (Blätter für Münzfreunde, 1900, S. 130.)

— Numismatica italiana, XII. [Le medaglie di Bartolameo II e di Antonio Della Scala, signori di Verona.] (Atti dell' i r. accademia di scienze, lettere ed arti degli Agiati di Rovereto, anno accademico 150, serie III, vol. VI, fasc. 2.)

Petitfils, E. La Fontaine ducale et l'Eau à Charleville; par. E. P., architecte de la ville. In-8°, 94 p. avec grav. Charleville, impr. et lib. Jolly. 1899. fr. 2.—. [Tiré à 500 exemplaires.]

Pit, A. De verzameling Hollandsch beeldhouwwerk in het Nederlandsch museum, te Amsterdam. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 148.)

— Een beeldhouwwerk van Hendrik de Keyser. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 119.)

Poggi, Vittorio. Un favorito di Giulio II [medaglie di Gerolamo Arsago milanese, preposto della Mirandola, poi vescovo di Nizza, 1511.] (Giornale storico e letterario della Liguria, anno I, fasc. 2—3, 1900.)

Polverosi, Manfredi. Uno scultore del secolo XVI, Baccio Sinibaldi da Montelupo. Firenze, stab. tip. G. Civelli, 1899. fig. 8°. 13 p. con ritratto.

Ponsonailhe, Charles. Joseph Martin Relin, tourneur sur bois et statuaire. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 639.)

Porée. La statuaire en Normandie. (Bulletin monumental, 7e série, IV, 1899, S. 381.)

— La statuaire en Normandie, discours prononcé le 14 décembre 1899, à la séance annuelle de la Société des antiquaires de Normandie, par M. le chanoine P., directeur de la Société. In-8°, 61 p. Caen, impr. et libr. Delesques. 1900.

Poulaine, l'abbé. Les tombeaux en pierre à Avigny. (Bulletin Archéologique, 1900, 1.)

Quenaidit, L. Etude de symbolisme chrétien sur une croix-médaille de Notre-Dame de Liesse. In-8°, 84 p. Laon, imp. du Journal de l'Aisne. 1899. [Extrait du Bulletin de la Société académique de Laon.]

Rahn. Ein spätgothischer Opferstock. (Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, 1899, S. 191.)

Rampolla del Tindaro, Card. Martyre et sépulture des Machabées. Trad. par Mgr. Mic le Monnier. 91 p. et pl. Lille, Desclée, 1900.

Rea, Hope. Donatello, „il maestro di chi sanno.“ 8°, X, 100 S. London, George Bell & Sons, 1900. (Great Masters in Painting & Sulpture.) [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. The Florence of Donatello. 2. To the year 1426. 3. From 1426 to 1444. 4. From 1444 to 1446. 5. The first Florentine Period. 6. With

Michelozzo, and at Siena. 7. The second Florence Period. 8. At Padua, and the End. 9. Donatello's Place and Influence. Catalogue of the Works. Index.]

Ricci, Corrado. Michelangolo. Firenze, G. Barbèra tip. edit., 1900. 16⁰. 207 p. L. 2.—. [Pantheon: vite d'illustri italiani e stranieri.]

Rizzoli, Luigi jun. Artisti alla zecca dei principi da Carrara. Nicolò e Nerio Compagni da Firenze. (Rivista italiana di numismatica, XIII, 1900, S. 225.)

— Artisti alla zecca dei principi da Carrara: [Nicolò e Nerio Compagni da Firenze]. Milano, tip. edit. L. F. Cogliati, 1900. 8⁰. 14 p.

Rochebrune, O. de. La Restauration de la grande fontaine de Fontenay. Rapport de M. O. de R. au conseil municipal de Fontenay-le-Comte. In-8⁰, 8 p. et 1 grav. Vannes, imp. Lafolye. 1900. [Extrait de la Revue du Bas-Poitou.]

Rosenthal, L. Un sculpteur français en Angleterre au XVIIIe siècle, Roubillac. (Revue d'histoire moderne et contemporaine, t. 1, No. 6.)

Rouanet, Léo. Sculpture sur bois au musée de Valladolid. (Revue des Revues, 1900, janvier.)

— La sculpture sur bois au Musée de Valladolid. Paris. Typogr. A. Davy. 1900. En 4.⁰, 15 páginas, con grabados. [No se ha puesto á la venta.]

Salazar, Lorenzo. Marmi di S. Domenico Maggiore esposti nel Museo di S. Martino. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 123—139.)

St. Bartholomäus, St. Katharina, ein mittelalterliches Statuenpaar zu Friesach. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 108.)

Sant' Ambrogio, Diego. La lapide Perino di Volpedo. (Lega Lombarda, 1900, 3-6 febbraio.)

— La lastra tombale del Folberti nella Certosa di Pavia. (Arte e Storia, 1900, S. 121.)

— Nel Museo di Porta Giovia in Milano. La statua orante di Caterina Visconti. (Arte e Storia, 1900, S. 85.)

— Una lapide sepolcrale in Milano nello stile di Antonio Rossellino. (Lega Lombarda, 1900, 13 e 17 gennaio.)

Sarriau, Henri. Imitation d'un tableau de Le Brun au revers d'un jeton de l'église parisienne de Sainte-Madeleine-en-la-Cité. (Bulletin de numismatique, VII, 1900, S. 49.)

Schäfer, H. A. Taufstein in der Marienkirche in Osnabrück. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 49.)

Scherer, Christian. Die Kunstarbeiten in Elfenbein. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 44 Jahrg., Januar.)

— Ein Kruzifix Balthasar Permoser's. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 67.)

Schmid, W. M., München. Zur Geschichte der karolingischen Plastik. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 197.)

Schmidt, James v. Die Altäre des Guillaume des Perriers u. verwandte Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der röm. Quattrocentoplastik. gr. 4⁰. V, 36 S. m. 20 Taf. St. Petersburg, R. Jassé in Komm. M. 6.—. [Inhalt: 1. Die Altäre des Guillaume des Perriers. 2. Verwandte Werke. 3. Ursprung. 4. Die weitere künstlerische Tradition. Anhang: Auszüge aus den Quellenwerken; aus dem Testamente Perriers.]

Schoorman, Robert. Médaille commémorative de la pose de la première pierre de l'église de Notre-Dame St.-Pierre. XVIIe siècle (1629). Cabinet numismatique de l'Université, et Musée archéologique. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 14, 1899.)

Schubring, Paul. Bischofsstühle und Ambonen in Apulien. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 193.)

Sculptures du porche de Saint-Nicolas, à Fribourg. (Fribourg Artistique, 1900, Nr. 1.)

Segrè, Carlo. La storia di una medaglia. Con ill. [per l'unione del ducato di Modena e Reggio al Piemonte]. (Fanfulla della domenica, 1900, No. 15.)

Sello, G. Zur Frage nach dem Ursprung der Rolandssäulen. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 10 u. 87.)

— Zur Literatur der Rolandbildsäulen. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, 2. Bd., 1. Heft.)

Semper, H. Ueber rheinische Elfenbein- und Beinarbeiten des XI.—XII. Jahrh. Ein Nachtrag. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 167.)

Simon, Karl. Die Grabmäler der Kaiserin Eleonore in Wiener Neustadt und des Kaisers Friedrich III. im Stephansdome zu Wien. (Mitteilungen aus dem germ. Nationalmuseum, 1900, S. 39.)

Simonis, Julien. L'art du médailleur en Belgique. Contributions à l'étude de son histoire depuis l'avènement de Charles le Téméraire au duché de Bourgogne jusqu'au milieu du XVI[e] siècle, par le docteur J. S. Bruxelles, Ch. Dupriez (imprimerie veuve Monnom), 1900. Gr. in-4⁰, 144 p., 6 pl. de médailles et 4 portraits hors texte. fr. 15.—.

Smet, Joseph de. Débris de sculpture en pierre blanche provenant du Marché au poisson 1689—1690; Musée lapidaire, aux ruines de l'abbaye St. Baron. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 18, 1900, S. 180.)

Sozzifanti, Alessandro. Note storiche sulla famiglia Sozzifanti e sull' altare eretto nel 1687 dal cav. Mario Sozzifanti nella chiesa di s. Francesco in Pistoia. Pistoia, tip. Cino dei fratelli Bracali, 1900. 4⁰. 15 p. [Edizione non venale di soli cento esemplari. Per le nozze di Mario Sozzifanti con Elvira Palandri.]

Spigardi, Arturo. Le medaglie dei Capi di Guardia della Misericordia di Firenze. (Arte e Storia, 1900, S. 112 u. 125.)

Statuenpaar, Ein, in St. Marein bei Knittelfeld [St. Martha u. St. Maria]. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1899, S. 145.)

Staub. Die Restaurierung des Kaiserbrunnens in Wiener-Neustadt. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, XVI, 6.)

Stegenšek, Aug. Ein longobardischer Altar in S. Maria del Priorato auf dem Aventin. (Στρωμάτιον ἀρχαιολογικὸν des deutschen Campo santo, 1900, S. 78.)

Stegmann, Konservat. Dr. Hans. Die Plastik des Abendlandes. (= Sammlung Göschen, Bdchn. 116.) 12⁰. 176 S. Mit 23 Taf. Leipzig, G. J. Göschen. M. —.80.

Supino, I. B. Scoperta di due busti di Donatello. (L'Arte, III, 1900, S. 310.)

Tarozzi, Gius. Menti e caratteri. 16⁰. Bologna, Zanichelli, 1900. L. 3.50. [Darin Nr. 5: Donatello.]

Thode, Henry. Philipp II. und Michelangelo. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 87.)

Tönnies, E. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Inaugural-Diss. Heidelberg. 8⁰.

— Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilman Riemenschneider, 1468—1531. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 22.) gr. 8⁰, VI, 292 S. mit 39 Abbildgn. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 10.—. [Inhalt: I. T. Riemenschneider als Bürger von Würzburg. II. T. R. als Künstler. III. 1. Die grösseren Werke in chronologischer Folge. Die Frage nach dem „Meister des Creglinger Altares." 2. Einzelne Stücke (in Form eines Kalalogs).]

Trachsel, C. F. Incunable du XIV[e] siècle. Mémoire sur une médaille authentique et unique nouvellement découverte et jusqu'ici inédite de Laure Noves, épouse d'Hugues de Sade. Modelée par Memmi, dit maître Simon de Sienne. Contribution à la biographie de cette personne célèbre et à l'histoire de la glyptique ital. au moyen âge, rédigée par C. F. T., Dr. phil. 8⁰, 15 p. Lausanne, chez l'auteur, 1900.

Trautmann, K. Kurzgefasste Nachricht von dem churbaierischen Hofbildhauer und Modellmeister Herrn Dominicus Aulizeck. (Altbayrische Monatsschrift, II, 1.)

Vitry, Paul. La Statue funéraire de Jeanne de Vivonne, dame de Dampierre, et celle de sa fille, la duchesse de Retz. Petit in-8⁰, 20 p. avec grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France.]

— et Gaston **Brière.** Le Buste de Jean Florent de Vallières, par J. B. Lemoyne, au musée de Tours. In-8⁰, 12 p. et 1 grav. Tours, imprim. Bousrez. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société archéologique de Touraine.]

Waal, A. de. Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter. Eine archäologische Studie. Fol. 96 S. mit 13 Taf. in Phototypie u. 13 Textbildern. Rom, 1900. M. 20.—.

— Die figürlichen Darstellungen auf altchristlichen Lampen. (Compte-

rendu du quatrième congrès scientifique international des Catholiques tenu à Fribourg (Suisse) 1897. Fribourg 1898. IX: Art chrétien, Archéologie, Épigraphie.)

Walden, R. Die Chodowiecki-Büste des Vereins für die Geschichte Berlins. (= Sonderdruck aus den Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins, Heft 37.) 8⁰. 12 S. mit 1 Taf. Berlin, Ernst Siegfrid Mittler & Sohn, 1900.

Wallé, P. Neue Nachrichten über Andreas Schlüter. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 361.)

Weizsäcker, Heinrich. Nürnbergische Bildhauerwerke. (Das Museum, V. Jahrg., S. 25.)

— Peter Vischer, Vater und Sohn. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 299.)

— Tilman Riemenschneider. (Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 60.)

Werk, Ein, unseres Jos. Thadd. Stammel. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 97.)

Werveke, A. van. De Leeuw van het Pakhuis. XVIIIe siècle. Parc: bord du grand étang. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 10, 1899.)

Wiegand, Johannes. Bemerkungen über das Bronzeportal der alten Paulsbasilika. (Στρωμάτιον ἀρχαιολογικὸν des deutschen Campo santo, 1900, S. 119.)

— Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom. Beschrieben u. erläutert von Dr. J. W., Kaplan zu Rom. 8⁰. 145 S. m. 21 phototyp. Taf. u. 6 Fig. im Text. Trier, Paulinus-Dr., 1900. M. 16.—. [Inhalt: 1. Einleitung. 2. Allgemeine Beschreibung der Thüre. 3. Beschreibung und Erläuterung der einzelnen Füllungen. 4. Ikonographische Zusammenfassung. 5. Ursprung der Thüre. 6. Alter der Thüre. 7. Die „Concordia Veteris et Novi Testamenti". 8. Die Sabinathüre u. ihr Verhältnis zu den mittelalterlichen figurierten Thüren.]

Malerei.

Abatino, Giuseppe. I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte nel duomo di Napoli. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 101.)

Académie royale des beaux-arts d'Anvers. 3e centenaire de la naissance d'Antoine Van Dyck, 1599—1899. Anvers, imprimerie J.-E. Buschmann, 1899. In-8⁰, 56 p., gravv.

a. j. r. L'autoritratto del Padovanino. (L'Arte, II, 1899, S. 502.)

Albana, Marguerite. Le Corrège: sa vie et son œuvre. Précédé d'un essai biographique sur Marguerite Albana par Edouard Schuré. Nouvelle édition. In-16, LXXXIX, 363 p. avec 2 portraits en héliograv. Poitiers, imprim. Blais et Roy. Paris, librairie Perrin et Ce. 1900.

Aleandri, Vittorio Emanuele. Un affresco trecentista in Esanatoglia (Marche). (Arte e Storia, 1900, S. 111.)

Arienta, Giulio. Un quadro di Ruggero Vander Weyden. (Arte e Storia, 1900, S. 45.)

Armstrong, Sir Walter. Gainsborough and his Place in English Art. With 62 Photogravures and 10 Lithographic Facsimiles in Colour. Folio, 224 p. and Plates. Heinemann. 105/. [Inhalt: Introduction. 1. English Art and the Precursors of Gainsborough. 2. The „East Neuk" of Suffolk. 3. Gainsborough's Family, Birth and Early Years. His Masters. Gravelot. Hayman. 4. Return to Sudbury. Early Landscapes. Marriage. Ipswich. 5. Bath. Gainsborough's Friends there. Garrick. Henderson. Jackson of Exeter. His Sitters. The Duke of Argyll. The Ligoniers. 6. Pictures Painted at Bath. 7. London in 1774. Gainsborough's Prospects there. His Rivals. The Promise of the Royal Academy. The Countenance of the King. Pictures between 1774 and 1783. Gainsborough and Reynolds. 8. Last Years in London. Death. 9. Gainsborough's Art. Catalogue of Pictures. Index.]

Atz. Das Frescobild an der Kirche zu Meran. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 212.)

Aus Lionardos „Tractat von der Malerei". (Der Kunstwart, 13. Jahrg., 13. Heft.)

Bassermann-Jordan, Dr. Ernst. Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe. Mit 11 Vollbildern und 100 Textillustr. Fol. XIV, 180 S. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. M. 16.—.

— Ein Altarbild von Christoph Schwarz. (Altbayerische Monatsschrift, II, 3.)

Bacci, Peleo. Coppo di Marcoaldo e Salerno di Coppo, pittori florentini del MCC. (L'Arte, III, 1900, S. 32.)

Bach, Max. Bartholomäus Zeitblom. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 8.)

— Meister Stephan Lochner aus Meersburg. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1900, S. 113.)

Baes, Edgar. Gérard David et l'élément étranger dans la peinture flamande, du XVe au XVIe siècle. (Ann. de la Soc. d'archéol. de Bruxelles, t. XIII, S. 377.)

— Les primitifs flamands et l'Italie. (Fédération artistique, t. XXVII, S. 18, 32 u. 69.)

Beato Angelico da Fiesole. (La Civiltà cattolica, Quad. 1195.)

Beck. Anton Franz Maulbertsch, Historienmaler und Radierer aus Langenargen (1724–1796). — Andreas Brugger, Maler aus Kressbronn (1737-1812). (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1900, S. 166.)

— Glasmaler Franz Joseph Sauterleute aus Altdorf-Weingarten (1793—1843). (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1900, S. 102.)

— Zur Multscherfrage. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1900, S. 95.)

— P. Markus Asfahl. (Allgemeine Deutsche Biographie, 96. Bd., Leipzig 1900, S. 68.)

Behmer, Prof. Hermann. Ist die Donna velata des Palazzo Pitti ein Werk Rafael's? (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 337.)

— Wann ist die Dresdner Holbein'sche Madonna gemalt worden? (Kunstchronik, N. F., XI., 1900, Sp. 165.)

— Wien. Kupferstich der Darmstädter Madonna Holbein's des Jüngeren. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 345.)

Beissel, Stephan, S. J. Das Evangelienbuch Heinrich III. aus dem Dome zu Goslar in der Bibliothek zu Upsala. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 65.)

— Das Evangelienbuch Heinrichs III. aus dem Dome zu Goslar in der Bibliothek zu Upsala in seiner Bedeutung f. Kunst u. Liturgie. Mit e. Einleitg. v. Domcapitul. Alex. Schnütgen. [Erweit. Abdr. aus: „Zeitschrift f. christ. Kunst".] Lex. 8°. 47 S. m. 10 Abbildgn. u. 1 Lichtdr.-Taf. Düsseldorf, L. Schwann. M. 2.40.

— Das Leben Jesu Christi v. Jan Joest, geschildert auf den Flügeln des Hochaltares zu Kalkar. In XXI Lichtdr.-Taf. hrsg. u. beschrieben. gr. 4°. 11 S. m. 1 Bildnis. M. Gladbach, B. Kühlen. M. 8.—.

— Rosenkranzbilder aus der Zeit um 1500. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 33.)

Bell, Malcolm. Rembrandt van Rijn and his Work. Illust. Imp. 8vo, 254 p. G. Bell and Sons. 25/.

Bellet, Charles Félix. Un portrait inconnu de Bossuet; par Mgr Ch. F. B., protonotaire apostolique. Grand in-8°, 20 p. et portrait. Lyon, impr. et libr. Vitte. Paris, libr. Picard. 1899. [Extrait de l'Université catholique.]

Berenson, B. Un chef-d'œuvre inédit de Filippino Lippi. (Revue archéologique, XXXVII, 1900, S. 238.)

Bernardi, Valentino. Conservatore e ristauratore di dipinti antichi-Bergamo. La chiesetta di s. Bernardino da Siena in comune di Lallio (Bergamo) e il suo ristauro. 8°, 16 p. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1900.

Bezold, Gustav von. Albrecht Dürer. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1900, S. 43.)

Biasutti, Giuseppe. Gli affreschi scoperti nella chiesa di s. Gervasio di Nimis: appunti di un profano. Udine, tip. di Domenico Del Bianco, 1899. 8°. 20 p.

Biema, Ed. van. L'histoire d'un chef-d'œuvre [de Rembrandt]. Bruxelles, P. Weissenbruch, 1900. In-8°, 9 p. fr. —.75. [Extrait de la Revue de Belgique.]

Bienemann, Fr. Aus Tagebüchern und Briefen des Malers Karl Grass. (Baltische Monatsschrift, 41. Jahrg., 11. Heft.)

Biermé, M. Van Dyck. (Revue des gens de lettres belges, 1899, S. 86 u. 126.)

Blanquart, F. M. A. La Chapelle de Gaillon et les fresques d'Andréa Solario; par l'abbé F. M. A. B. In-8°, 31 pages et grav. Evreux, impr. Hérissey. 1889. [Extrait du Bulletin de la Société des amis des arts du département de l'Eure.]

Blasiis, G. de. Imagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attri-

buite a Giotto. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 65.)

Bock, Dr. Franz. Memling - Studien. gr. 8°. X, 201 S. Düsseldorf, Schaub. M. 4.—. [Inhalt: 1. Quellen und Forschungen. 2. Memlings Jugendwerke. 3. Ueber die Komposition Memlings. 4. Zwei Spätwerke Memlings?: Das Triptychon von Najera in Antwerpen, die Bathseba in Stuttgart.]

Bode, Dir. Wilhelm. Rembrandt. Beschreibendes Verzeichniss seiner Gemälde m. den heliograph. Nachbildgn., Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Unter Mitwirkg. v. Dir. C. Hofstede de Groot. 4. Bd. Fol. V, 222 S. m. 86 Taf. Paris (6, Rue de la Rochefoucauld), Ch. Sedelmeyer. M. 125.—. [Inhalt: Rembrandts künstlerischer Entwickelungsgang, IV. Theil. Kap. 10: Landschaftsbilder und Stillleben, um 1637—1645; Kap. 11: Biblische Kompositionen aus den Jahren 1640—1646, Der Auszug der Schützengesellschaft des Frans Baming Cocq; Kap. 12: Selbstbildnisse, Bildnisse von Verwandten und Freunden des Künstlers, 1638—1645; Kap. 13: Bestellte Bildnisse aus d. Jahren 1637—1645; Kap. 14: Charakterfiguren u. Studienköpfe um 1638—1647.]

Bösch, Hans. Die Nürnberger Maler, ihre Lehrlinge, Probestücke, Vorgeher u. s. w. von 1596—1659. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1899, S. 116.)

Borrmann, Reg.-Baumstr. Richard. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Unter Mitwirkg. v. Prof. Kunstgewerbesch.-Dirig. H. Kolb u. Maler Baugewerkssch.-Lehr. O. Vorlaender hrsg. 6.—7. Lfg. gr. Fol. (13 [2 doppelte] farb. Taf. m. 14 S. illustr. Text). Berlin, E. Wasmuth. à M. 20.—.

Boselli, Antonio. Pitture del secolo XVI rimaste ignote fino ad oggi. Parma, tip. Luigi Battei, 1900. 8°. 18 p. [Estr. dall'Archivio storico per le provincie parmensi, vol. IV (anno 1895).]

Botticelli, Sandro, pittore fiorentino. (La Civiltà Cattolica, 1900, 1 septembre.)

Botticellis „Madonna of the Roses". (The Magazine of art, 1900, S. 428.)

Bouchot, Henri. La femme de Jean Van Eyck à l'Académie de Bruges. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 405.)

Bouillon-Landais. Dassy, peintre marseillais. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 205.)

Bourdais, l'abbé. La „Gloria dei Beati" du Tintoret, au Palais ducal de Venise. (Notes d'art et d'archéologie, 1899, septembre, décembre.)

— Notes d'art chrétien: La rédemption d'après les textes bibliques dans les mosaïques vénéto-byzantines. I. II. III. (Revue des sciences ecclésiastiques, 1899, septembre, novembre; 1900, avril.)

Bouyer, R. Chardin. (Revue pour les Jeunes filles, 1899, 20 octobre.)

Braquehaye, G. Les peintres de l'Hôtel de Ville de Bordeaux. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 595.)

Bredius, A. Aelbert Cuyp's gezicht op Dordrecht. Verzameling Van der Hoop. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 201.)

— Aernout (Aert) van der Neer. (Oud-Holland, XVIII, S. 69.)

— Gerard ter Borch 1648 te Amsterdam. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 189.)

— Het portret van Gozen Centen op het Rijpenhofje te Amsterdam. (Oud-Holland, XVIII, S. 1.)

— Rubens. (De Nederlandsche Spectator, 1899, No. 51 u. 52; 1900, No. 2 bis 5.)

— Schilderij-prijzen te Amsterdam omstreeks 1664. (Oud-Holland, XVIII, 1900, S. 181.

Bredt, Ernst Wilhelm. Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrh. (= Studien zur deutsch. Kunstgeschichte, 25. Heft.) gr. 8°, VII, 96 S., mit 14 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6.—. [Inhalt: 1. Th. Bis zur Mitte des 15. Jahrh. 2. Th. Zweite Hälfte des 15. Jahrh. A. Die profane Handschriftenillustration. B. Die kirchliche Miniaturmalerei. Schluss (Holzschnitt-Copien). Anhang: Das Standbild der Cisa u. ihr antikes Vorbild. Verzeichnis der Handschriften.]

Brette, A. Un tableau de Titien à l'époque de la Révolution. (La Révolution française, 19,7.)

Brinton, Selwyn. Correggio. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Illusts. Cr. 8vo, XI, 147 p. G. Bell. 5/.

[Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. Prologue. 1. Correggio's Legend. 2. Correggio's Predecessors. 3. Correggio's Life. 4. Early Works at Correggio. 5. Convent of S. Paolo. 6. Church of S. John the Evangelist. 7. The Frescoes of the duomo. 8. Later reiligious paintings. 9. Mythological paintings. Catalogue of Works. Index.]

Brocchi, Virgilio. Il Padovanino. (Atti del reale istituto-veneto di scienze, lettere ed arti, t. LIX, serie VIII, t. II, disp. 6—7, Venezia 1899—1900.)

Bruinvis, C. W. De van Everdingens. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 216.)

Brunn, Johan Adolf. Celtic illuminated manuscripts. (The Architectural Review, Vol. VI, 1899, S. 183 u. 225; Vol. VII, 1900, S. 41.)

Bulletin-Rubens. Annales de la commission officielle instituée par le Conseil communal de la ville d'Anvers pour la publication des documents relatifs à la vie et aux œuvres de Rubens. Tome V, livraison 3, 1900. Anvers, imprimerie veuve De Backer. In-8^{0}, p. 103 à 204. fr. 6.—. [Auch mit dem anderen Titel: Rubens-Bulletijn. Jaarboeken der ambtelijke Commissie ingesteld door den Gemeenteraad der stad Antwerpen voor het uitgeven der bescheiden betrekkelijk het leven en de werken van Rubens.]

Calzini, Egidio. Affreschi dei secoli XIII e XV. (L'Arte, III, 1900, S. 314.)

— Altre pitture di maestri ascolani del secolo XV e del secolo XVI. (L'Arte, III, 1900, S. 314.)

— Di alcune pitture di Cola dell'Amatrice. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 115.)

— Il più grande affresco di Cola dell' Amatrice. (L'Arte, III, 1900, S. 315.)

— Una tavola di Pietro Alamanni. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 9.)

Carnesecchi, Carlo. Gli affreschi di Antonio Del Pollaiolo in Arcetri. (Arte e Storia, 1900, S. 64.)

Castellani, G. Quadri del Barocci nelle case Veterani e Antaldi. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 255.)

Catelani, Giorgio. Le catacombe di Roma e le prime pitture cristiane. (Emporium, 1899, dicembre.)

Cavalcaselle, G. B., e J. A. **Crowe.** Storia dell'antica pittura fiamminga. Edizione originale italiana con biografia dell' autore. Firenze, succ. Le Monnier edit. (soc. tip. Fiorentina), 1899. 8^{0}. XXXXV, 476 p. con ritratto. L. 10.—. [Inhalt: I. La scuola di Fiandra. 1. La pittura fiamminga nel medio evo. 2. Hubert e Jan van Eyck. 3. Giovanni van Eyck. 4. Petrus Cristus. 5. Gherardo van der Meire. 6. Ugo van der Goes. 7. Justus o Jodocus van Gent. 8. Contemporanei di van Eyck. 9. Antonello da Messina. — II. La scuola di Brabante. 1. Roger van der Weyden. 2. Giovanni Memling. 3. Gherardo David ed altri imitatori dei van Eyck e di Memling. 4. Dierick Bouts. 5. Sguardo retrospettivo del progresso dell' arte in Fiandra; sua influenza all' estero. 6. Appendice.]

Cerro, Émilio del. Velasquez in Italia. (Flegrea, 1899, December.)

Chabeuf, Henri. Les vitraux de la chapelle royale de Dreux. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 512.)

— Peintures dans l'église de Fontaine-lez-Dijon (Côte-d'Or). (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 152.)

Chefs d'oeuvre, Les, de l'école de peinture hollandaise classique. [Photogravures d'après des tableaux des principaux maîtres hollandais du XVIIe siècle.] 1re série, 1re et 2me livr. gr. f^{0}. Eerste serie compl. in 12 afl. (24 pltn.) Buiksloot-Amsterdam, J. M. Schalekamp, 1900. Per afl. f. 10.—.

Clauzel, Paul. Charles-Joseph Natoire, peintre nîmois, et sa famille. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 145.)

Colarieti-Tosti, P. G. Dinanzi alla „Gioconda" di Leonardo da Vinci. (Arte e Storia, 1899, S. 121.)

Colonna di Stigliano, Ferdinando. Antiche pitture alla Rampa della Sanità, Sezione Stella (Napoli). (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 295.)

Cook, Herbert. Giorgione. 8^{0}. XII, 145 p. London, George Bell & Sons, 1900. (Great Masters in Painting & Sculpture.) [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. Giorgione's Life. 2. Giorgione's generally accepted Works. 3. Intermediate Summary. 4. Additional Pictures - Portraits. 5. Additional Pictures—Other Subjects. 6. Giorgione's Art, and Place in History. Appendix, documents. Catalogue of Works. Index.]

Cook, Herbert. Les trésors de l'art italien en Angleterre. III. Raphaël et son école. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 177 u. 407.)

Cosenza, G. Un quadro del Bonito. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 127.)

Coste, Numa. Laurent Fauchier. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 222.)

Cranach's, Lucas, Madonna mit d. Kinde. (Illustrierte Zeitung, Leipzig 1899, Nr. 2947.)

Crull, Georg. Bernhard Rodes Altarbild in der Jakobikirche zu Rostock. (Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, 1900, S. 89 und 102.)

Cruttwell, Maud. Luca Signorelli. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Illust. Cr. 8vo, XI, 144 p. G. Bell. 5/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. Genealocical Tree. 1. His Life. 2. Development and Characteristics of his Genius. 3. Earliest Works. 4. Middle Period. 5. Orvieto. 6. Later Paintings. 7. Last Works. 8. Drawings. 9. Pupils and General Influence. Chronological Table. Catalogue of Works. Index.]

Cust, Lionel. Anthony Van Dyck. An historical study of his life and works. f⁰, XVIII, 299 p, with pl. London, George Bell and Sons, 1900. M. 105.—.

Daun, Doz. Dr. Berthold. Projectionsvorträge aus der Kunstgeschichte. 1. Hft. Albrecht Dürer. Vortrag zu e. Serie von 39 Laternbildern, nach Aufnahmen der Kunstanstalt Braun, Clément & Co. in Paris, New-York u. Dornach i. Els. (mit Ausnahme von No. 10 u. 39). gr. 8⁰. 59 S. — 2 Hft. Die französ. Malerei im 19. Jahrh. von David bis Millet. Vortrag zu e. Serie v. 36 Laternbildern, nach Aufnahmen der Kunstanstalt Braun, Clément & Co. in Paris, New-York u. Dornach i. Els. gr. 8⁰. 43 S. Düsseldorf, E. Liesegang. à M. 2.—.

David, Henry. Une biographie et un portrait inédits du prince de Condé. In-8⁰, 12 pages. Arras, imprim. et libr. Sueur-Charruey. Paris, librairie de la même maison, 1900. [Extrait de la Revue de Lille.]

Davidsohn, Robert. Das Ehepaar Doni und seine von Raffael gemalten Porträts. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 211.)

— Duccio di Buoninsegna von Siena. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 313.)

Deckenmalerei d. Schlosskapelle Strechau. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 94.)

Delaruelle, Louis. I ritratti di Guidobaldo di Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga nelle Gallerie di Firenze. (L'Arte, III, 1900, S. 147.)

Delisle, Léopold. Discovery of the long-missing pictures stolen from an illuminated manuscript in the library of Mâcon. (The Library, ed. by J. Y. W. Macalister, second series No. 1, vol. 1, Dec. 1899.)

— Les Heures du Connétable de Montmorency au Musée Condé. Appendice: Description par Paul Durrieu de peintures des Heures du Connétable de Montmorency. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 321 u. 393.)

Denio, Elizabeth H. Nicolas Poussin. His Life and Work. With 8 Photogravures. 8vo, X, 240 p. Low. 12/6.

Derix, Heinrich. Alte Glasmalereien des XV. Jahrh. im Dom zu Xanten. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 173.)

Destrée, Jules. Notes sur les primitifs italiens; Boccati da Camerino. (Art moderne, 1899, S. 377 u. 385.)

Dilke, Emilia F. S. Chardin et ses oeuvres à Potsdam et à Stockholm. II. III. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 333 u. 390.)

— Watteau's letters. (The Athenaeum, 1900, July to Decembre, S. 418.)

Dimier, Louis. La latinité de van Dyck. (La Quinzaine, 1899, 1 novembre.)

— Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste, suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées. In-8⁰, VIII, 603 pages et plans. Le Puy-en-Velay, imprim. Marchessou. Paris, lib. Leroux, 1900. [Inhalt: Préface. 1. La vie et les ouvrages du Primatice. 2. Chronologie et description des ouvrages du Primatice. 3. Catalogue des dessins du Primatice et de ses compositions gravées.]

— Les Impostures de Lenoir. IV. Les vitraux de la Chapelle de Vincennes. (La Chronique des arts, 1899, S. 338.)

Distel, Theodor. Zu den Tizian'schen Portraits für Karl V., insbesondere zu dessen Moritz von Sachsen und Nachricht von sächsischen Fürstenbildern im Schlosse zu Celle. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 472.)

Documenti su Bernardino de' Rossi, pittore padovese. (L'Arte, II, 1899, S. 501.)

Documento, Un, relativo a Giacomo Tintoretto. (L'Arte, II, 1899, S. 500.)

Dodgson, Campbell. Lucas Cranach. (= Bibliothèque de bibliographies critiques, 8.) 8°, 17 p. Paris, Fontemoing, (1900). [Inhalt: I. Biography. II. Paintings and Drawings: 1. Reproductions of Pictures. 2. Reproductions of Drawings. 3. Criticism of Paintings. 4. Articles on special pictures. 5. Criticism of Drawings. 6. The „Pseudo-Grünewald" Question. 7. The Cranach Exhibition, Dresden 1899. III. Engravings and Woodcuts: 1. Books in which woodcuts by Cranach originally appeared. 2. Catalogues of Engravings and Woodcuts. 3. Reproductions of Engravings and Woodcuts. 4. Criticism of Engravings and Woodcuts. IV. Cranach's Sons. 1. Hans Cranach. 2. Lucas Cranach II.]

— Wer war Martin Schiffelin? (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 245.)

Domanig, Karl. Opus Si. Lucae. Eine Sammlg. class. Andachtsbilder. Geleitet v. Cust. Dr. K. D. Hrsg. von der österr. Leo-Gesellschaft. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. hoch 4°. (10 z. Tl. farb. Bl. m. Goldschn.) Stuttgart, J. Roth. M. 5.—.

Donnet, Fernand. Quelques lettres inédites concernant Hélène Fourment. (Annales de l'Académie Roy. d'archéologie de Belgique, LII, 1900, S. 557.)

Douglas, Langton. Fra Angelico. With 4 Photogravure Plates and 60 Halftone Reproductions, including all the Artist's most important works. Roy. 8vo, 228 p. G. Bell. 12/6. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. Crivelli's Masters. 2. His life. 3. His Characteristics. 4. Early Works. 5. Later Works. 6. His Influence. Catalogue of Works. Unidentified Pictures. Chronological Table of the Pictures.]

Du Jardin, Jules. L'art flamand. Les artistes anciens et modernes, leur vie et leurs œuvres. Reproduction des œuvres originales des maîtres; illustration dans le texte par Joseph Middeleer. Bruxelles, Arthur Boitte, 1900. In-4°, illustré de dessins et de photogravures hors texte en teintes variées. T. V, livr. 23 et T. VI, livr. 1 à 26. Chaque livraison fr. 1.—. [Ces livraisons terminent l'ouvrage.]

— L'école de Bruges. Hans Memling, son temps, sa vie et son œuvre. Ouvrage illustré de photocollographies, d'après les œuvres principales du maître. Anvers, G. Hermans, 1899. In-8, 149 p., gravv. et portr. hors texte. fr. 10.—.

Dülberg, Franz. Das Alkmaarer Jüngste Gericht — Ein Hoorner Rathhausbild — Heeswyk. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 203.)

— Die Nachkommen des Lucas van Leyden. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 156.)

Dyck, Antonio van, da Palermo a Napoli. (L'Arte, II, 1899, S. 502.)

Dyck, Antoon van. (Helios, 1899, S. 129.)

Dyck, van, le peintre des rois. Paris, Hachette et Cie, 1900. In-8°. fr. —.50. [Etude publiée dans le n° 7, avril 1900, de la revue Lectures pour tous.]

Dyck, van. Série d'études sur le peintre Antoine Van Dyck, publiée à l'occasion du 300e anniversaire de sa naissance. Paris, 1899. In-4°, gravv. fr. 1.50. [Numéro spécial de la Revue des beaux-arts et des lettres, consacré exclusivement à Van Dyck.]

—e. Glasmalereien der Kirche in Neuendorf bei Gardelegen. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 47.)

E. D. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Esslingen. (Christliches Kunstblatt, 1900, S. 81, 97 u. 123.)

Engerand, Fernand. Les peintures de Lebrun dans l'escalier des ambassadeurs à Versailles. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 239.)

— Le „Sposalizio" du Pérugin au Musée de Caen. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 133.)

— Madame Vigée-Lebrun à l'Académie de peinture. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 302.)

— Note sur un portrait de Cromwell au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1900, S. 24.)

— Un document inédit sur Hubert Robert. (La Chronique des arts, 1900, S. 78.)

Erbach-Fürstenau, Graf zu. Ueber unteritalische Malereien des Trecento. (Sitzungsbericht IV, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Ettemme. Un quadro di Rubens? (L'Arte, III, 1900, S. 338.)

Even, Edw. van. Antoon Van Dyck. (Dietsche warande, 1899, S. 548.)

— Rubens en de nederduitsche taal, door E. v. E., werkend lid der koninklijke vlaamsche Academie. Gand, A. Siffer, 1899. In-8⁰, 25 p. fr. —.75.

Eyck, Hubert u. Jan v., (1366?—1426) (1370?—1440). 1. Lfg. gr. Fol. (10 Lichtdr.-Taf.) Haarlem, H. Kleinmann & Co. M. 12.—.

F[abriczy]., C. v. Die Emailplatte am Ciborium v. S. Niccolo zu Bari. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 507.)

— Die Fresken der Casa Prinetti in Mailand. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 343.)

Farcy, L. de. Vases et corbeilles de fleurs, extraits de deux livres d'heures du XVe siècle. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 248.)

Fastidio, Don. Van Dyck e Mattia Preti. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 63.)

Ferenczy, József. A szépművészetek Spanyolországban és Murillo. 8⁰, 225 l. Kolozsvár, Gombos Ferencz kiadása, Stein János bizom., 1900. Kr. 3.—. [Die schönen Künste in Spanien und Murillo.]

Ferri, P. N. La Madonna delle Rose, tondo del Botticelli recentemente scoperto nel Palazzo Reale di Firenze. (Arte e Storia, 1899, S. 148.)

Fierens-Gevaerts, H. Antoine Van Dyck. (Art moderne, 1899, S. 269, 277 u. 285.)

— De van Eyck à van Dyck. (Revue des deux-mondes, 1900, 1 juin.)

— La technique de Van Dyck. (Art moderne, 1899, S. 341.)

— Recherches sur la technique de van Dyck. (L'Art moderne, 1899, 15 octobre.)

Firmenich-Richartz, E. Der Meister des heiligen Bartholomäus. Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 261 u. XIII, 1900, Sp. 7.)

Fischel, Oskar. Sebastiano del Piombo. (Das Museum, V. Jahrg., S. 37.)

Flechsig, Eduard. Cranachstudien. 1. Tl. gr. 8⁰. XXI, 313 S. m. 20 Abbildgn. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 16.—. [Inhalt: Einleitung. 1. Die Holzschnitte u. Kupferstiche L. Cranachs bis zu seinem 50. Lebensjahre (1522). 2. Die Tafelbilder L. C.'s bis zu seinem 50. Lebensjahre (1522). 3. Die Pseudogrünewald-Frage u. ihre Lösung. 4. Die Cranach-Ausstellung in Dresden. 5. Verzeichnisse.]

— Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt, hrsg. v. E. F. (= Schriften der K. Sächs. Kommission f. Geschichte, 5.) gr. F⁰. 129 Lichtdr.-Taf. m. VIII S. Text. Nebst Text. Lex.-8⁰. IV, 36 S. Leipzig, E. A. Seemann. In Mappe M. 70.—.

Flügelaltärchen, Ein, von Dietmannsdorf. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 71.)

Flügelaltäre, Die, zu Schönbach. (Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, XVI, 8.)

Flugi van Aspermont, C. H. C. Carel Cornelisz. de Hooch. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 223.)

Förster, Richard. Noch einmal Raffael's Galatea. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 1.)

Fog, G. Due prospettive della scuola del Pannini. 1. Veduta della basilica di San Pietro. 2. Veduta della basilica di San Paolo. (Collezione Fritz Köchling.) (L'Arte, III, 1900, S. 303.)

Fourcaud, L. de. Jean-Baptiste-Siméon Chardin: 1. L'homme. 2. Natures mortes et animaux. 3. Tableaux de mœurs. 4. Dernières années de Chardin. (La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 383.)

— J. B. Siméon Chardin; par L. de F., professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'Ecole des beaux-arts. In-4⁰, 40 p. avec grav. et pl. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Ollendorff, 1900. [Bibliothèque de l'Art ancien et moderne.]

Fourcy-Raynaud, Marc. A propos d'un tableau de Debucourt. (La Chronique des arts, 1899, S. 332.)

— Deux lettres inédites de Chardin à M. d'Angiviller. (La Chronique des arts, 1899, S. 313 u. 322.)

— Pièces inédites relatives à Roslin. (La Chronique des arts, 1899, S. 348.)

Fournier-Sarlovèze. Lampi. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 169 u. 281.)

— Van Dyck et Anguissola. (La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 316.)

Frammento, Un, di quadro del Tintoretto. (L'Arte, III, 1900, S. 163.)

Franke, Willibald. Deutsche Stammbücher des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, S. 329.)

Frati, Lodovico. La morte di Francesco del Cossa. (L'Arte, III, 1900, S. 300.)

Fremaux, Henri. Les Comtes de Bucquoy, de la maison de Longueval. Notes sur le comte et la comtesse de Bucquoy dont les portraits, peints vers 1575, ont été acquis, en 1886, par le musée de la ville de Lille; par M. H. F., membre de la commission historique du département du Nord. Grand in-8⁰, 19 p. Lille, imp. Danel. 1899. [Extrait du t. 22 du Bulletin de la commission historique du département du Nord.]

Friedländer, Max J. Lucas van Leijden. (Das Museum, VI. Jahrg., S. 1.)

— Quinten Metsys. (Das Museum, V. Jahrg., S. 1.)

— Ueber Lucas Cranach. (Sitzungsbericht VII, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Von der holländischen Genremalerei. (Das Museum, V. Jahrg., S. 41.)

Frimmel, Theodor von. Bilder von seltenen Meistern. [Lazarus v. d. Borcht. P. Meulener. Gabriello Salci. Cornelis Metsys.] (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 25 u. 69.)

Frizzoni, Gustavo. Intorno al nuovo tondo Botticellesco di Palazzo Pitti. (Arte e Storia, 1900, S. 35.)

— Le quatrième centenaire Paris Bordone. (La Chronique des arts, 1900, S. 301.)

— Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell' incremento dato ai musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini. Ambrogio Borgognone. (L'Arte, III, 1900, S. 323.)

— Une feuille de dessins inédite de la main de Raphaël. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 75.)

Fry, Roger E. Art before Giotto. (The Monthly Review, 1900, October, S. 126.)

— Giovanni Bellini. Roy. 16mo, 52 p. and Plates. Unicorn Press. 2/6.

Galante, G. A. I musaici del battistero del Duomo di Napoli. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, VI, 1900, S. 99.)

Ganz, Paul. Eine Federzeichnung des Malers Urs Graf von Basel, 1518. (Archives héraldiques suisses, 1899, Nr. 3.)

— Kunstgegenstände und Antiquitäten, ehemals im Schlosse zu Wetzikon. (Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, 1900, S. 110.)

Gauthiez, Pierre. Les fresques de l'Angelico dans le cloître Saint-Marc à Florence. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 193.)

— Notes zur Bernardino Luini. II. III. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 307; t. 23, 1900, S. 25 u. 229.)

Geisenhof, G. Bibliotheca Corviniana. Eine bibliographische Studie. [Aus: Zeitschrift der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte.] gr. 8⁰, 223 S. mit 4 photolithogr. Titelblättern. Braunschweig, Joh. Neumeyer, 1900. M. 2.—.

Geispitz, H. Les trois tableaux de Schopin au palais des Consuls, à Rouen; par H. G., bibliothécaire-archiviste de la chambre de commerce de Rouen. In-8⁰, 24 p. et 2 pl. Rouen, imp. Lecerf, 1900.

Gemälde, Zwei, zu Friesach und Wolfsberg in Kärnten. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 74.)

Germain, Alphonse. Les dessins composés par Botticelli pour illustrer la Divine Comédie de Dante. (La Mercure de France, 1900, septembre.)

Gilbey, Sir Walter. Animal Painters of England from the year 1650. A brief history of their Lives and Works. Illust. with 28 specimens of their Paintings, chiefly from Wood Engravings, by F. Babbage. 2 vols. Imp. 8vo, 270, 320 p. Vinton. 42/.

Giron, Léon. Peinture murale de l'église Saint-Julien de Brioude. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 213.)

Glasmalereien in der Kirche zu Neuendorf (Altmark). (Der deutsche Herold, 1900, S. 105.)

Glück, Gustav. Ein Bildnis von Antoine Caron in der Münchener Pinakothek. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., VI, 1900, S. 18.)

G. M. Appunti per l'arte Umbra nel secolo XV. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 68.)

Godet, A. Vitrail de Jacques-François de Neuchâtel-Gorgier. (Musée Neuchâtel, 1900, S. 75.)

Goffin, Arnold. Les primitifs italiens et la seconde renaissance. (Durendal, 1899, S. 879.)

Goldschmidt, Adolph. Die ältesten Psalterillustrationen. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 265.)

Gonse, Louis. Les chefs-d'œuvre des Musées de France. [1:] La peinture. 4°. Paris, Soc. franç. d'éd. d'art. 1900. [Inhalt: Abbeville. Amiens. Aix. Angers. Avignon. Villeneuve et Charpentras. Beaune. Besançon. Bordeaux. Pau et Tarbes. Caen et Cherbourg. Castres. Dijon. Douai. Epinal et Langres. Grenoble. Le Havre. Lille. Lyon. Le Mans. Marseille. Toulon et Grasse. Montauban. Montpellier et Perpignan. Nancy. Nantes. Orléans. Le Puy. Reims et Laon. Rennes. Rouen. Saint-Quentin. Toulouse. Tours. Troyes. Valenciennes.]

— Murillo. (Le Monde moderne, 1900, mars.)

Gower, Lord Ronald Sutherland. Sir Thomas Lawrence, P. R. A. A trustee of the national portrait Gallery. With a catalogue of the artist's exhibited and engraved works, compiled by Algernon Graves. In-4°, 187 p. avec grav. et fac-similés hors texte. Paris, imp.-édit. Boussod, Mansi, Joyant et Ce, 1900. [Tiré à 600 exemplaires.]

Grandmaison, Charles de. L'auteur des miniatures de la „Cité de Dieu" de saint-Augustin à la Bibliothèque nationale. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 253 u. 261.)

Gransard, A. Raphaël Sanzio. Tournai, H. et L. Casterman, (1900). Pet. in-8°, 69 p., gravv., cartonné. fr. —.50. [Petite bibliothèque de l'école chrétienne, 15e série.]

Grigioni, Carlo. Antonio Merendi di Forlì pittore. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 256.)

— Bartolomeo di Sante Mercuriale di Forlì pittore. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 257.)

— La Famiglia di Leone Cobelli, pittore e cronista. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 123.)

Gronau, Georg. Piero della Francesca oder Piero dei Franceschi? (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 392.)

— Tizian als Porträtmaler. (Das Museum, V. Jahrg., S. 29.)

— Tizian's Bildniss des Moritz von Sachsen. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 398.)

— Ueber Basaiti und Pseudo-Basaiti. (Sitzungsbericht VI, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Ueber Tizians Jugendentwickelung. (Sitzungsbericht VIII, 1899, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Grueber, Paul. Die Wandbilder des heil. Christoph. II. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 66.)

Grünstein, L. Hundert Jahre Geschichte der Malerei in Polen. (Oesterreichisch-Ungarische Revue, 1900, 4 u. 5.)

Guasti, Gaetano. Affreschi del quattrocento scoperti tempo fa presso Arcetri, nella villa Gallina. (Rassegna nazionale, anno XXII, 1900, 1 febbraio, p. 446.)

— Gli affreschi del secolo XV scoperti in una villa ad Arcetri. Firenze, Rassegna nazionale edit. (Prato, tip. succ. Vestri), 1900. 8°. 14 p. [Estr. dalla Rassegna nazionale, anno XXII, fasc. del 1° febbraio 1900.]

Guéry, C. Michel Odieuvre, peintre et marchand d'estampes (1687–1756); par M. l'abbé C. G., aumônier du lycée d'Evreux. In-8°, 39 p. et 1 portrait. Brionne, impr. et libr. Amelot. 1899. [Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles lettres de l'Eure (section de Bernay).]

Guffens, G. Reproductions d'œuvres monumentales des peintres italiens du XIVe siècle. (Fédération artistique, t. XXVII, S. 234.)

Guiffrey, Jules. Les Boucher des gobelins. (La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 433.)

Guinness, H. Andrea del Sarto. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Portrait. Illust. Cr 8vo, XVI, 111 p.

G. Bell. 5/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. Early Years. 2. Domestic Life. 3. Period in France. 4. Return to Florence. 5. During the Plague. 6. Latest Period. 7. His Work. Catalogue. Chronological Table. Index.]

Gulinelli, A. Le pitture d'un palazzo estense. (Rivista politica e letteraria, Roma, vol. IX, 1899, novembre.)

Guzmán, J. P. de. Las colecciones de cuadros del Principe de la Paz. (La España Moderna, 1900, 1 agosto.)

Haack, Friedrich. Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke. Nach der Habilitationsschrift umgearbeitete Ausgabe. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 26. Heft.) gr. 8⁰, XI, 96 S., mit 15 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6.—. [Inhalt: Das Leben des Künstlers. Gesicherte Werke. Zuschreibungen. Herlins Stellung in der Kunstgeschichte. Urkunden.]

Haeghen, Victor van der. Encore quelques notes sur la peinture de l'ancienne chapelle des bouchers. (Buletin der Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1900, S. 98.)

— Mémoire sur les documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands. (Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, T. LVIII, 1899.)

Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule. II. Serie. 3.—7. Liefg. III. Serie. 1.—2. Liefg. Haarlem, Kleinmann & Co. à M. 4.—.

Handzeichnungen, Zwei, Albrecht Dürers. [Vgl. Februarheft der Zeitschr. f. bild. Kunst.] (Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer, 1900, S. 100.)

Hasse, P[aul]. Aus der Geschichte der Lübecker Malerei von 1550—1700. 8 Lichtdrucktaf. aus d. Kunstverl.- u. Lichtdruckanst. von Johannes Nöhring mit e. Einleitung von Staatsarchivar Dr. P. H. Festschrift zur Versammlung des Internat. Kunsthistorischen Kongresses in Lübeck 1900. F⁰. 5 S., 8 Taf. Lübeck, J. Nöhring, 1900.

Haupt, R. Wand- und Gewölbebemalungen in Nordelbingen. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 104.)

Havard, Henry. Histoire de la peinture hollandaise. In-8⁰, 188 pages avec grav. Paris, imprim. Quantin; librairie May. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Haverkorn van Rijsewijk, P. De geboorteplaats van Cornelis Saftleven. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 239.)

— De Kunstenaarfamilie Delff. (Oud-Holland, XVIII, 1900, S. 190.)

— De Rotterdamsche schilders Du Bois. Hendrick Du Bois. Eduard en Simon Du Bois. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 171.)

— De schilder Jakob de Wet in Schotland. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 191.)

— Willem van de Velde de oude te zee en te land (1657—Juni 1666.) (Oud-Holland, XVIII, 1900, S. 21.)

Hazlitt, W. C. John Hazlitt, the miniaturist (1767—1837). (The Antiquary, XXXVI, 249, August 1900.)

Helbig, Jules. Joachim Patenir. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 464.)

Hénault, Maurice. Antoine Pater. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 185.)

Hermanin, Federico. Bartolomeo Veneto e Alberto Dürer. (L'Arte, III, 1900, S. 155.)

Hermann, Hermann Julius. Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara. Stilkritische Studien. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchst. Kaiserhauses, XXI, 1900, S. 117.)

Hertz, H. Auffindung der Bücher des Numa Pompilius. Affresco des Giulio Romano aus Villa Lante. (Strena Helbigiana, Lipsiae 1900, S. 129.)

Hervey, Mary F. S. Holbein's „Ambassadors", the picture and the men. With nineteen illustrations and two facsimiles. 4⁰, XII, 256 p. London, George Bell and Sons, 1900.

Herzog, Staatsarchiv. Dr. Hans. Balthasar Anton Dunker, ein schweiz. Künstler des 18. Jahrh. (1746—1807). (= Neujahrsblatt der Litt. Gesellschaft in Bern auf d. J. 1900.) gr. 4⁰. 47 S., m. 1 Abbildg. Bern, K. J. Wyss, 1899. M. 2.—.

Hirth, Georg. Albrecht Dürer's Federzeichnungen u. Holzschnittwerk. Hrsg. v. G. H. 1. Bd. Die Randzeichngn. zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian I., nebst den 8 Zeichngn. v. anderer Hand. Phototypische Reproduction der Orig.-Zeichngn. in der Schatzkammer der kgl. bayer. Hof- u. Staatsbibliothek zu München. 3. Aufl.

gr. Fol. 52 Bl. m. VII S. Text. München, G. Hirth. M. 10.—.

Hofstede de Groot, Corn. Een Philips Wouwerman in's Rijksmuseum te Amsterdam? (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 39.)

— Isaac de Jouderville, Leerling van Rembrandt? (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 228.)

— Kritische opmerkingen omtrent eenige schilderijen in's Rijksmuseum. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 163.)

Hotzen, Baurat in Hildesheim. Die mittelalterlichen Wandmalereien im Kreuzgange und im Dom zu Schleswig. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 11.)

Houdek, V. Miniatury Františkova musea. (Museum Francisceum. Annales MDCCXCVIII.)

H. S. Franz Anton Zeiller, Maler, 1716—1794. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig, 1900, S. 649.)

— Johann Jacob Zeiller, Maler, 1710 bis 1783. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig, 1900, S. 652.)

— Paul Zeiller, Maler, 1653—1731. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 645.)

Hulin, George. Portrait de dame, par Frans Hals, 1640. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 18, 1900, S. 174.)

— Une note relative au peintre Juste de Gand. (Bulletin der Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1900, S. 64.)

Hymans, Henri. Antoine van Dyck et l'exposition de ses œuvres à Anvers à l'occasion du troisième centennaire de sa naissance. II. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 320.)

— David Teniers. (Das Museum, V. Jahrg., S. 61.)

— Quelques notes sur Antoine Van Dyck. Lecture faite à la séance publique annuelle de l'Académie royale d'archéologie. (Anvers, 8 octobre 1899.) Anvers, imprimerie veuve De Backer, 1899. In-8⁰, 23 p.

Jacquot, Albert. Essai de répertoire des artistes lorrains peintres, peintres verriers, faïenciers, émailleurs. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 396.)

Jaeschke, Dr. Emil. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. 1. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, III.) Lex.-8⁰, 62 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3.—. [Inhalt: Die Antike im Mittelalter u. bei Giotto. Die Künstler des Lebens. Kirche u. klass. Altertum. Das Zeitalter Cosimos. Die Erzähler: Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli. Die Erzbildner: Pollajuoli. Verocchio. Das Zeitalter Lorenzos. Die Konservativen: Lorenzo di Credi, Rafaellino del Garbo, Cosimo Rosselli. Die archäologischen Neuerer: Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo. Die Träumer: Botticelli, Piero di Cosimo.]

Jecklin, F. v., und R. A. **Nüscheler.** Die Glasgemälde aus der Kirche von Fideris. (Schweizer Archiv f. Heraldik, 1900, Nr. 1.)

— Die Glasgemälde aus der Kirche von Fideris. (29. Jahresbericht der historisch-antiquar. Gesellschaft von Graubünden, Jahrg. 1899.)

Jelinek, Dr. Ludwig. Die Monographie Madonna Sistina u. die Kritik. gr. 8⁰. VI, 26 S. Dresden, H. Floessel in Komm. M. 1.—.

Josz, Virgile. A propos de Chardin. (La Revue des Beaux-Arts et des Lettres, 1899, 1 octobre.)

— Claude Lorrain. (Mercure de France, 1900, janvier.)

Kaemmerer, Ludwig. Ueber eine Miniaturenfolge im British Museum. (Sitzungsbericht III, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Kaiser, A. Lucas Cranach. (La Revue des Beaux-Arts et des Lettres, 1899, 1 octobre.)

Kallab, Wolfgang. Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchst. Kaiserhauses, XXI, 1900, S. 1.)

— Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. u. XV. Jahrh., ihre Entstehung u. Entwicklung. [Aus: „Jahrb. d. kunsthistor. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserhauses".] gr. Fol. 90 S. m. 52 Abbildgn. u. 9 Taf. Wien. (Leipzig, G. Freytag.) M. 20.—.

Kautzsch, Rudolf. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. (Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 8.)

Keller, G. Ueber den „Hortus deliciarum“ der Aebtissin Herrad von Landsberg. (Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 1900, S. 54.)

Kelterborn, Rudolf. Hans Holbein. Sitten- u. Lebensbild aus der Reformationszeit. 2. Aufl. gr. 8⁰. 112 S. Zürich, Th. Schröter. M. 1.20.

Keppler, Paul Wilhelm v. Die XIV. Stationen des hl. Kreuzwegs nach Compositionen der Malerschule des Klosters Beuron. qu. Fol. (14 Lichtdr.) Mit einleit. u. erklär. Text von Bisch. Dr. P. W. v. K. 2. Aufl. gr. 8⁰. III, 77 S. m. 4 Abbildgn. Freiburg i/B., Herder. In Mappe M. 10.—.

Kern, Georg. Die Todtentänze zu Basel — Kienzheim — Luzern. Geschichtliche Skizzen. 8⁰. 135 S. Strassburg, Schlesier & Schweikhardt. M. 1.—.

Knackfuss, H. Dürer. (= Künstler-Monographien, V.) 6. Auflage. gr. 8⁰. 144 S. mit 134 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

— Dürer. Translated by Campbell Dodgson. (= Monographs on artists, V.) Lex. 8⁰. VII, 152 p. with 134 illustr. Bielefeld, Velhagen & Klasing; London, H. Grevel. M. 4.—.

— Rembrandt. (= Künstler-Monographien, III.) 5. Aufl. gr. 8⁰, 156 S. mit 159 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

Koch, Ferdinand. Ein Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Zeitschrift f. vaterländische Geschichte u. Alterthumskunde, 57. Bd., Münster 1899, 1. Abt., S. 1.)

Kristeller, Paul. Andrea Mantegna, his Life and Works. Translated from the German by S. Arthur Strong. With 25 Photogravures and numerous other Illustrations. 4⁰. London, Longmans, Green and Co., 1901.

— Barbara von Brandenburg, Markgräfin von Mantua. (Hohenzollern-Jahrbuch, III, 1899, S. 66.)

— Carlo Crivelli. (Das Museum, V. Jahrg., S. 13.)

Laban, Ferdinand. Bemerkungen zum Hauptbilde Watteaus: „L'Enseigne de Gersaint.“ (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 54.)

— Die Farbenskizze zu einem Repräsentationsgemälde Goyas. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 177.)

Lacquet, E. Bannière des maçons et tailleurs de pierres. XVIIe siècle (1694). Musée archéologique, no. 779. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 12, 1899.)

Lafenestre, Georges. La Peinture italienne. T. 1er: Depuis les origines jusqu'à la fin du XVe siècle. Nouvelle édition. In-8⁰, 360 p. avec fig. Evreux, impr. Hérissey. Paris, lib. May. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

— La Vierge et l'enfant de Piero della Francesca au Musée du Louvre. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 81.)

— Van Dyck en France. (L'ami des monuments et des arts, XIII, 1899, S. 254.)

Lafond, Paul. Goya: 4. Goya peintre religieux. 5. Goya portraitiste. (La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 461; VII, 1900, S. 45.)

Lagye, Gustave. Étude sur Antoine Van Dyck. (Ligue artistique, 1899, No. 17, 18 u. 19.)

Lampel, Theodorich. Ein Antiphonar aus dem Chorherrenstift Vorau. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 113, 123 u. 137.)

Lander, Louise. A „new“ Botticelli in Florence. (The Art Journal, 1900, S. 58.)

Latil, Agostino Maria. Le miniature nei rotoli dell' Exultet: documenti per la storia della miniatura in Italia, [a cura di] A. M. L., benedettino cassinese. Disp. 1—9. Montecassino, tip. di Montecassino, 1899. F⁰, 12 p. con tavole.

Lautner, Max. Fortsetzung und Erläuterungen zu „Wer ist Rembrandt?“ II. Rafael: „Madonna Sistina.“ (Deutsche Revue, 25. Jahrg., August.)

Law, Ernest. Study for the Portrait of a Lady called „The Duchess of Richmond“. (The Magazine of art, 1900, S. 322.)

[**Lehfeldt,** P.] Ueber zwei Gemälde im Stadtschloss bezw. auf der Veste Coburg. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 161.)

Lehmann, Alfred. Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer. 8⁰, 252 S. mit 72 Abb. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1900. [Erweiterte Heidel-

berger Inaug.-Diss.] [Inhalt: 1. Die Anfänge des Bildnisses. 2. Das Bildnis in der Buchmalerei. 3. Das Bildnis in der Wandmalerei. 4. Das plastische Bildnis. 5. Die Schaumünze. 6. Der Holzschnitt u. der Kupferstich. II. 1. Allgemeine Betrachtungen über das Werden u. Wandeln des Bildnisses in der Tafelmalerei. 2. Die Schule von Prag. 3. Alt-Köln u. seine Einflusssphäre. 4. Oberrhein, Schwaben, Schweiz. 5. Bayern, Oesterreich, Tirol. 6. Sachsen u. Schlesien. 7. Franken. III. 1. Die Auftraggeber. 2. Das Porträt im Rahmen des Altarbildes (Assistenzbild). 3. Das Stifterbildnis. 4. Das Rosenkranzbild u. die Mater Misericordiae. 5. Das Porträt als Totendenkmal u.die Reihenporträts. 6. Das unabhängige Einzelporträt.]

Leisching, Archit. Gewerbe-Museumsdir. Julius. Die St. Lucasbruderschaft der Maler u. Bildhauer v. Brünn. [Aus: „Mitth. d. mähr. Gewerbemuseums" Brünn 1900.] 4⁰, 69 S. Brünn, Druck von W. Burkart (C. Winiker). M. 4.—. [Inhalt: 1. Einleitung. Die Entwicklung des Zunftwesens. 2. Das Wesen der St. Lucas-Bruderschaften. 3. Die Prager Malerzeche. 4. Die Breslauer Malerinnung. 5. Die Stellung der Maler in Nürnberg. 6. Die Acten der Brünner Maler. 7. Die Schriften der Brünner Maler. 8. Das Wesen der Brünner St. Lucas-Bruderschaft. 9. Ihr Entwicklungsgang. 10. Zunft u. Akademie.]

Leonardo da Vinci. Il codice atlantico di L. da V. nella biblioteca Ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla r. accademia del Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Fasc. 16—18. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1899—1900. F⁰. p. 641—772 con tavole.

Leroy, G. Le tapissier Cozette, peintre portraitiste au XVIIIᵉ siècle. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 137.)

Levertin, Oscar. Niclas Lafrensen d. y., och förbindelserna mellan svensk och fransk malarkonst pa 1700 - talet. Konsthistorisk studie. 4⁰, XXVII, 191 S. Stockholm, Kungl. Hofboktryckeriet Iduns Tryckeri Aktiebolag, 1899. [Inhalt: Svensk Malarkonst under 1700-tales Första Hälft. 1. Niclas Lafrensen d. ä. 2. Förbindelser mellan Fransk och Svensk Malarkonst under 1700-talet. 3. Niclas Lafrensen d. y:s ungdom och verksamhet i Paris. 4. Lafrensens hemkomst och slutet pa 1700-tales Svensk-Franska Maleri.]

Leymarie, Camille. Les Derniers moments de Lepelletier de Saint-Fargeaud et le Marat expirant dans sa baignoire, de David. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 320.)

Lier, H. A. Franz Karl Zoller, Landschaftsmaler und Kupferstecher, 1748 bis 1829. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 409.)

— Gustav Philipp Zwinger, Maler, 1779 bis 1819. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 541.)

— Johann Georg Ziesenis, Porträtmaler, 1716—1777. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 213.)

— Paul Christian Zink, Maler u. Kupferstecher, 1684 — 1770. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 329.)

Lind, P. v. Das Kantbild des Fürsten von Pless. (Kantstudien, IV, 1.)

Lippmann, Dr. Edm. O. v. Lionardo da Vinci als Gelehrter u. Techniker. Vortrag. [Aus: „Ztschr. f. Naturwiss."] gr. 8⁰. 26 S. Stnttgart, E. Schweizerbart. M. —.50.

— Friedrich. Ein Blatt aus Dürers niederländischem Skizzenbuch. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 159.)

— — und C. **Hofstede de Groot.** Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn. In Lichtdruck nachgebildet von der Reichsdruckerei in Berlin und Emrik & Binger in Haarlem. Zweite Folge. Herausgegeben unter der Leitung von F. L., fortgesetzt von C. H. de G. 1. Liefg. Nr. 1—50. F⁰. 50 Taf. Berlin, In Kommission bei Amsler & Ruthardt, 1900. M. 100.—. [In 150 Exemplaren hergestellt.]

Löw, A. Alte Glasgemälde in Judenburg. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 81.)

— Die alten Glasgemälde bei Maria am Gestade in Wien. (Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXI.)

Logan, Mary. Deux tableaux de Jacopo del Sellaio, au Musée du Louvre. (Revue archéologique, XXXVII, 1900, S. 300.)

— Le „Sposalizio" du Musée de Caen.

(Revue archéologique, XXXVI, 1900, S. 115.)

Logan, Mary. Le „Sposalizio“ du musée de Caen. In 8⁰, 11 pages. Angers, imprim. Burdin. Paris, libr. Leroux. 1900. [Revue archéologique.]

Longhi, A. Le pitture murali nelle strade di Bologna. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 4.)

Lorin. Les peintres Dejuinne et Vasserot. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 392.)

Lütgendorff Leinburg, Frhr. v. Die Werke Lübeckischer Maler in der Gemäldesammlung des Museums zu Lübeck. (Das Museum zu Lübeck, Festschrift, 1900, S. 153.)

— Die Werke Lübeckischer Maler in der Gemäldesammlung des Museums zu Lübeck. [Aus: „Das Museum zu Lübeck“.] gr. 8⁰. 42 S. m. 2 Taf. Lübeck, (E. Schmersahl Nachf.). M. 1.80.

Luzio, Alessandro. Arte retrospettiva: I ritratti d'Isabella d'Este. (Emporium, vol. XI, 1900, S. 344 u. 427.)

— La „Madonna della Vittoria“ del Mantegna. (Emporium, vol. X, Nov. 1899, No. 59, S. 358.)

Mackowsky, Hans. Das Appartamento Borgia im Vatikan. (Das Museum, V. Jahrg., S. 21.)

— Ein männliches Bildnis des Luca Signorelli in der Berliner Galerie. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 117.)

— Kinderbildnisse. (Das Museum, V. Jahrg., S. 49.)

Maeterlinck, L. Gaspard De Craeyer, sa vie et ses œuvres à Gand. (Bulletin der Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1900, S. 83.)

— Gaspard De Craeyer, sa vie et ses œuvres à Gand, par L. M., conservateur du Musée de peinture de la ville de Gand. Gand, imprimerie V. Van Doosselaere, 1900. [In-8⁰, 11 p. [Extrait du Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand.]

— La corporation des bouchers à Gand en 1676 (œuvre inconnue de F. van Cuyck van Mierhop), par L. M., conservateur du Musée de Gand. S. l. n. d. (Gand, 1900). In-8⁰, 4 p. [Extrait du Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, mars 1900.]

— La prise et le sac de Jérusalem de Saint-Bavon (prédelle attribuée à Gérard Van der Meire), par L. M., conservateur du musée de Gand. S. l. n. d. (Gand, 1900). In-8⁰, 5 p. [Extrait du Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, fevrier 1900.]

— La vie et l'œuvre de de Craeyer à Gand. (La Flandre libérale, 1900, 15 janvier.)

— Le Jugement de Salomon, par Gaspard de Craeyer. XVIIe siècle (1622). Musée de peinture, no. 18. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 12, 1899.)

— Notizie su Gaspard e Nicolas van Eyck. (L'Arte, III, 1900, S. 182.)

— Une œuvre inconnue de Jérome Bosch (van Aken). (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 68.)

— Une œuvre inconnue de Jérome Bosch (van Aken): l'Ecce homo du Musée de Gand, par L. M., conservateur au Musée de Gand. S. l. (Gand, chez l'auteur), 1900. Gr. in-8⁰, 7 p., gravv. [Extrait de la Gazette des Beaux-Arts, janvier 1900.]

— Un tableau commandée au XVIIe siècle, par A. M., conservateur du Musée de Gand. S. l. n. d. (Gand, 1900.) In-8⁰, 6 p. [Extrait du Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, avril 1900.]

— Un tableau inconnu du Musée de Gand. (La Chronique des arts, 1900, S. 162.)

— Van Dyck et l'école génoise. (Bulletin der Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1899, S. 316.)

— Van Dyck, son école en Espagne, par L. M., conservateur du Musée de peinture de la ville de Gand. Gand, imprimerie V. Van Doosselaere, 1900. In-8⁰, 11 p. [Extrait du Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand.]

— Van Dyck, son école en Espagne. (Fédération artistique, t. XXVII, S. 247.)

Magnien, C. Antoine van Dyck et son œuvre. (Revue populaire des Beaux-Arts, 1899, 7 octobre.)

— Van Dyck et son œuvre. (Libre critique, 1899, S. 193.)

Majocchi, Rodolfo. Dipinti su rame. (L'Arte, III, 1900, S. 182.)

— La strage degli innocenti, quadro ad

olio di Raffaello d' Urbino, posseduto da Teresina Riva vedova Binda di Como: [studio]. Pavia, stab. tip. succ. Bizzoni, 1899. 4⁰ fig. 31 p. con tavola.

Malaguzzi, Francesco. Nuovi documenti su pittori del XV secolo tratti dalle carte del periodo sforcesco: Matteo Pasti. — Baldassare d'Este. — Giovanni da Milano. — Bonifacio Bembo. — Cristoforo da Cremona. — Vincenzo (Foppa) da Brescia. — Leonardo da Cremona. — Zanetto. — Ambrogio de Predis. — Antonello da Messina. — Un giudizio del secolo XV su Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Perugino, Domenico Ghirlandaio. (L'Arte, III, 1900, S. 144.)

— Una Madonna del Borgognone. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 253.)

Marguillier, Auguste. Albert Dürer. (Le Monde moderne, 1900, mai.)

Marks, Alfred. The „St. Francis" of John Van Eyck. (The Athenaeum, 1900, January to June, S. 664 u. 794.)

Marquand, Allan. Two Windows in the Cathedral of Florence. 1. The Coronation Window. (Donatello.) 2. The Resurrection Window. (Ghiberti.) (American Journal of Archaeology, 2nd series, IV, 1900, S. 192.)

Martin, Carew. The last of the Venetian Masters: Giovanni Batista Tiepolo. (The Art Journal, 1899, S. 334.)

Marucchi, O. Compimento dell' opera dei musaici cristiani delle chiese di Roma anteriori al secolo XV. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 286.)

Matsijs, Quinten. 1. Lfg. gr. Fol. (12 Lichtdr.-Taf. u. 3 S. Text m. 2 Abbildgn.) 2. Lfg. Haarlem, H. Kleinmann & Co. à M. 12.—.

Mauceri, E. Una tavola del pittore Quartararo. (L'Arte, II, 1899, S. 524.)

Mazelière, Marquis de la. La peinture allemande au XIXe siècle. Grand in-8⁰, 434 p. et 300 grav. hors texte. Paris, imprim. et libr. Plon, Nourrit et Ce, 1900. fr. 20.—.

Mazzoni, Guido. Leonardo da Vinci, scrittore. (Nuova Antologia, 1900, 1 gennaio.)

Mc Leod, Addison. Fra Angelico in Rome. (The Art Journal, 1900, S. 204.)

Meister, alte. (Eine Sammlung der schönsten Gemälde in den Galerien Europas in farb. originalgetreuer Wiedergabe.) 1. Jahrg. 1900. 5 Lfgn. hoch 4⁰. (1. Lfg. 8 Taf.) Leipzig, E. A. Seemann. In Mappe, Subskr.-Pr. M. 20.—; einzelne Lfgn. M. 4.—; einzelne Taf. M. 1.—.

Meisterwerke der alt-niederländischen Genremaler. gr. Fol. 16 Taf. m. 4 S. illustr. Text. Haarlem, H. Kleinmann & Co. In Mappe M. 24.—.

Meisterwerke der christlichen Kunst. 3. Sammlg. 2. Aufl. Fol. (21 Holzschn.-Taf.) Leipzig, J. J. Weber. M. 2.—.

Melani, Alfredo. Pittura italiana antica e moderna. Seconda edizione rifatta. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Umberto Allegretti), 1900. 16⁰ fig. XXVIIII, 429 p. con centotrentasette tavole. [Inhalt: 1. Pittura etrusca e italo-greca. 2. Pittura romana. 3. Pittura paleo-cristiana. 4. Pittura medioevale. 5. Pittura del rinascimento. 6. Pittura barocca. 7. Pittura neo-classica e moderna.] [Manuali Hoepli.]

Memling, Hans. Livraison 6: Le Louvre à Paris. Harlem, H. Kleinmann et Cie, 1900. Album contenant 7 pl. en phototypie. La livraison. fr. 15.—.

Merson, Olivier. A propos de quelques grandes œuvres disparues de Charles Le Brun. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 353.)

Mesnil, Jacques. Ein Botticelli zu Montelupo. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 164.)

— Ein unbekanntes Porträt Dante's aus dem XIV. Jahrhundert. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N, F., XI, 1900, S. 256.)

— Over onderscheiden kenmerken van de vlaamsche en italiaansche schilderkunst der Renaissance. (Van nu en straks, 1900, S. 127.)

Mesonero Romanos, Manuel. Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés; reseña histórica de los anteriores enterramientos y traslaciones de sus restos mortales hasta su inhumación en el mausoleo del cementerio de San Isidro el día 11 de Mayo de 1900, por D. M. M. R.; fotografías de D. Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, fotograbados de Laporta hermanos. Madrid. Imprenta de los hijos de M. G. Hernández. 1900. En

4.⁰, 63 págs. Libr. de Murillo. Pes. 2 y 2,25.

Métais, l'abbé. Un vitrail du XVIe siècle à Avigny. (Bulletin Archéologique, 1900, 1.)

Michaelson, H. Etwas aus Cranach des Aelteren Jugendzeit. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 474.)

Michel, Emile. Rubens: sa vie, son œuvre et son temps; par E. M., de l'Institut. Ouvrage contenant 354 reproductions directes d'après les œuvres du maître. In-4⁰, VIII, 628 p. Levallois-Perret, imprimerie Crété-de-l'Arbre. Paris, libr. Hachette et Ce. 1900. fr. 40.—.

Miniaturen, Die ältesten, des christlichen Abendlandes. (Theologisches Literaturblatt, hrsg. von Chr. E. Luthardt, 21. Jahrg., Nr. 4.)

Modigliani, Ettore. Una lettera e un ritratto di Sebastiano del Piombo. (L'Arte, III, 1900, S. 299.)

Molmenti, P. Lettere del barone Carlo Ransonnet all' architetto Vantini intorno all' opera del pittore Moretto. (Commentari dell' ateneo di Brescia per l'anno 1899.)

Mont, Pol de. Antoon Van Dijck. De mens en de meester. Een studie. Met 60 heliotypieën naar de oorspronkelijke schilderijen op de Van Dijck-tentoonstelling te Antwerpen en elders. Livraisons 1 à 10. Haarlem, H. Kleinmann et Cie. In-folio. La livraison, fr. 12.50.

— Anton van Dijck als Mensch und Künstler. Deutsch v. C. Hebbel. Mit 60 Heliotyp. nach den Orig.-Gemälden in der Van Dijck-Ausstellg. zu Antwerpen und anderen Museen. 1.—10. (Schluss-)Lfg. gr. Fol. (60 Taf. m. Text.) Haarlem, H. Kleinmann & Co. à M. 10.—.

Montanari, Lu. Sui ristauri agli affreschi della prima cappella a destra nel duomo di Modena. Modena, ditta tip. Andrea Rossi, 1899. 16⁰. 12 p.

Moore, T. Sturge. Altdorfer. (Artist's Library No. 3.) Imp. 16mo, 48 p. and Plates. Unicorn Press. 2/6.

Morren, Th. De schilderijenverzameling van Simon Vliedthoorn en Mr. Jan van Groeneveld. (Oud-Holland, XVIII, 1900, S. 112.)

Müller, Rudolf. Mathias Zymbrecht, Maler, 1636 — 1680. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45 Bd., Leipzig 1900, S. 577.)

Müntz, Eugène. Ein Brief von Raphael Mengs. (Internationale Revue für Kunst etc., hrsg. v. D. Joseph, I, S. 65.)

— Le baron Deno , le comte d'Angiviller et un tableau du Guerchin. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 277.)

— Les déclarations de biens de Sandro Botticelli et de Lorenzo di Credi (La Chronique des arts, 1899, S. 312.

— Les tableaux de Botticelli récemment découverts à Florence. (Figaro illustré, 1900, S. 50.)

— Raphaël: sa vie, son œuvre et son temps; par E. M., de l'Institut, conservateur des collections de l'Ecole des beaux-arts. Nouvelle édition, entièrement refondue, contenant 187 reproductions dans le texte, d'après les œuvres du maître. In-4⁰, 391 p. Paris, imp. Lahure; librairie Hachette et Ce. 1900. fr. 15.—.

— Un collaborateur peu connu de Raphael, Tommaso Vincidor de Bologne. (La revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 335.)

Museum der Stadt Colmar. Schongauer-Gesellschaft. Bericht über ein Rembrandt zugeschriebenes Gemälde im Colmarer Museum. 8⁰. 22 S. m. 1 Taf. Colmar, Buchdruckerei Decker, 1900.

Muther, Richard. Geschichte der Malerei. I—V. (= Sammlung Göschen, Bdchn. 107—111.) 12⁰. 138, 149, 132, 147 u. 161 S. Leipzig, G. J. Göschen. Geb. à M. —.80.

Navenne, Ferdinand de. Annibal Carrache et le cardinal Orlando Farnese. (Revue des deux-mondes, 1900, mars.)

Neumann, Dr. Wilhelm. Aus Baltischen Gemäldesammlungen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 265.)

— Aus Neuhaus in Böhmen. [Fresken in der Johannes-(Minoriten-)Kirche.] (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 221.)

Neuwirth, J. Die Wandgemälde in der Wenzelscapelle des Prager Domes und ihr Meister. (Mittheilungen d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, 38. Jahrg., Nr. 2.)

Nioré, Ch. Le Vitrail de la Croix dans l'église d'Ervy; par l'abbé Ch. N., secrétaire de l'évêché de Troyes. In-8⁰, 33 pages et planches. Troyes, imp. Bage. 1899.

Normand, Charles. Le 300e anniversaire de la naissance Van Dyck (1599—1641). (L'ami des monuments et des arts, XIII, 1899, S. 233.)

Oberziner, Lodovico. Il ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano. Trento, stab. tip. lit. Scotoni e Vitti edit., 1900. 8⁰. 18 p. con tavola.

Ochsenbein, R. Glasgemälde im alten Schützenhaus zu Burgdorf. (Archives héraldiques suisses, 1899, Nr. 3.)

Oidtmann, Heinr. Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgange des XV. bis zum Beginn des XVIII. Jahrh. Nach ihren Denkmälern und den neuesten Forschungen. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 301.)

Osterrath, Joseph. Peinture sur verre. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 513.)

Pansa, Giovanni. Un pittore seicentista dimenticato. Giovan Cola Cerrome di Arpino. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 113.)

Paoletti, Pietro, und Gustav **Ludwig.** Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei: Notizen über die Gemälde, welche Antonio Vivarini in Mitarbeiterschaft mit Giovanni d'Alemagna ausführte. Schüler des Giovanni und Antonio da Murano. Antonio Vivarini in Mitarbeiterschaft mit seinem Bruder Bartolomeo. Leonardo Boldrin. Notizen über Gemälde aus dem Atelier des Bartolomeo Vivarini. Andrea da Murano. Notizen über Bilder des Alvise Vivarini. Marco Basaiti und Pseudoboccaccino. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 427.) — Die Malerfamilie Bastiani. Marco Bastiano. Alvise Bastiani. Christoforo Bastiani. Paolo Bastiani. Lazzaro Bastiani. Vincenzo Bastiani, mosaico, und die Söhne des Lazzaro. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 173.) — Die Gemälde und Mosaiken Lazzaro Bastiani's und seiner Werkstatt. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 274.)

Paoli, Mario B. La vendita d'un Botticelli e le leggi protettive delle opere d'arte. Firenze, Rassegna nazionale edit. (Prato, tip. succ. Vestri), 1899. 8⁰. 14 p. [Estr. dalla Rassegna nazionale, anno XXI, fasc. del 16 novembre 1899.]

Pauli, Gustav. Gaudenzio Ferrari. (Das Museum, V. Jahrg., S. 57.)

— Zwei Handzeichnungen Albrecht Dürer's. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 112.)

Pauw. Over leven en werken van Antoon van Dijck. (Vlaamse school, 1899, S. 246.)

Pellegrini, A. Le Leggende delle danze macabre trentine, trascritte da A. P., con lettera al prof. Pietro Vigo. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1900. 8⁰ fig. 13 p.

Petrow, N. Ueber die beseitigte Wandmalerei der grossen Kirche der Kiewo-Petscherski'schen Lawra (Hzchlenklosters). Kiew, 1900. [In russischer Sprache.]

Peyre, R. Quelques lettres inédites de Louis David et de Madame David. (La Chronique des arts, 1900, S. 97 u. 109.)

Pfaff, Biblioth. Dr. Friedrich. Die grosse Heidelberger Liederhandschrift. In getreuem Textabdr. hrsg. 3. Abtlg. gr. 8⁰. (Sp. 641—960.) Heidelberg, C. Winter. M. 5.—.

Philippi, Adolf. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Nr. 10: IV. Bd., 1. Liefg. Die Kunst der Nachblüte in Italien u. Spanien. 1. Buch: Italien im Zeitalter des Barock. (Bernini. Die Caracci u. Guido Reni. Caravaggio u. Ribera. Poussin u. Claude Lorrain.) (VIII, IV, 140 S. m. 81 Abbildgn.) Nr. 11: IV. Bd., 2. Liefg. Dasselbe. 2. Buch: Die neue Malerei in Spanien. Velazquez u. Murillo. (IV u. S. 145 bis 258 m. 71 Abbildgn. gr. 8⁰. Leipzig, E. A. Seemann. à M. 2.50; in 1 Bd. M. 5.—.

Phillips, Cl. The „Perseus and Andromeda" of Titian. (The Nineteenth Century, 1900, May.)

Pittura, La, lombarda nel secolo XIX. Milano, Società per le belle arti edit. (tip. Capriolo e Massimino), 1900. 8⁰. 130 p. con cinquantuna tavola.

Plunkett, Count [C. N.]. Sandro Botticelli. Illust. Fol., XVI, 121 p. and Plates. G. Bell, 1900. 42/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. Botticelli's Masters. 2. His Life. 3. His Characteristics. 4. Works on secular subjects. 5. Portraits and historical Works. 6. Works ou Religious subjects. 7. Dant drawings. 8. His School. 9. Engravings attributed to him. Catalogue of the Works of Botticelli. Index.]

Poggi, Vittorio. I nuovi affreschi di Savona. (Arte e Storia, 1899, S. 145.

Polaczek, E. Von alter Glasmalerei. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, hrsg. v. A. Seder u. Fr. Leitschuh, 1. Jahrg., 2. Heft.)

Portalis, Baron Roger. Claude Hoin. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 441; t. 23, 1900, S. 10, 203 u. 293.)

Prejawa. Die Wandmalereien in der St. Gertraudencapelle in Salzwedel. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 112.)

Priuli-Bon, Contessa. Sodoma. 8⁰, XII, 143 p. London, George Bell & Sons, 1900. 5/. (Great Masters in Painting & Sculpture.) [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. His Origin and Early Life. 2. Monte Oliveto. 3. Rome. 4. Success at Siena. 5. Unknown Period and Return to Siena. 6. Later years. 7. General Character. Catalogue of the Works. Chronological List of Works. Documents. Index.]

P. S., Dr. Rembrandts „David vor Saul". (Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer, 1900, S. 101.)

P. W. Sixtinische Madonna. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 396.)

Pückler-Limpurg, Siegfried Graf. Martin Schaffner. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 17.) gr. 8⁰. 74 S. m. 11 Abbildgn. (Taf.) Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3.—.

Puppo, dott. G. del. Chi dipinse la Madonna delle Grazie in Udine?: lettura tenuta nella sede dell' accademia di Udine la sera del 1⁰ luglio 1899. Udine, tip. D. Del Bianco, 1899. 8⁰. 33 p.

— Un ipotesi intorno all'autore del quadro rappresentante la vergine col bambino (Madonna delle Grazie) nel santuario di Udine. (Atti della accademia di Udine per l'anno 1898—99. Serie III, vol. VI.)

Quadro, Un, di Antonio Rosso. (L'Arte, III, 1900, S. 164.)

Raadt, J. Th. de. La peinture murale à l'huile de la „Grande Boucherie" à Gand offre-t-elle encore quelque valeur documentaire? (Ann. de la Soc. d'archéol. de Bruxelles, t. XIII, S. 347.)

— La peinture murale à l'huile de la „Grande Boucherie" à Gand offre-t-elle encore quelque valeur documentaire? S. l. n. d. (1900). In-8⁰, 14 p., 2 pl. hors texte. fr. 1.—.

Rabbe, F. Un portrait de Robespierre par Honoré Fragonard. (La Révolution française, 19, 9.)

Rahn, J. R. Die Kirche von Veltheim und ihre neu entdeckten Wandmalereien. (Neue Zürcher Zeitung, 1899, No. 32 u. 33.)

— Die Wandgemälde in der Kirche von Veltheim bei Winterthur. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1899, S. 192.)

— Schweizerische Glasgemälde im Auslande. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1899, S. 134.)

— Trümmer einer Bilderfolge aus dem XIV. Jahrhundert im Schlossthurme von Maienfeld. (Anzeiger f. Schweiz. Altertumskunde, 1899, S. 125.)

Ravaisson, Félix. Un portrait de Marguerite de Valois. (Revue archéologique, XXXVI, 1900, S. 1.)

— Un portrait de Marguerite de Valois. In-8⁰, 3 p. et grav. Angers, imprim. Burdin. Paris, libr. Leroux. 1900. [Revue archéologique.]

Reimers. Alte Wand- und Deckenmalereien in der Provinz Hannover. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 4.)

Reinach, Salomon. Un tableau de Machiavelli au Musée National de Dublin. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 278.)

Richter, J. P. Di un raro sogetto rappresentato nei musaici della basilica Liberiana. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 137.)

Rinder, Frank. Early Flemish Art at the New Gallery. (The Art Journal, 1900, S. 63.)

Rippmann, Dr. E. Wandmalereien im Saal der vorderen Krone zu Stein a. Rh. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1900, S. 129.)

R. L. Encore les Frans Hals du Louvre. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 273.)

Roberti, Conte Tiberio. Il Mantegna a Bassano. (Arte e Storia, 1900, S. 69.)

— Il Mantegna a Bassano. Bassano, tip. lit. Antonio Roberti, 1900. 16⁰. 11 p.

Roberts, W. The curiosities of art: pictures which have been destroyed. (The Magazine of art, 1899, S. 494.)

Robinson, J. C. The new Rembrandt. (The Athenaeum, 1899, July to December, S. 693.)

Rollet, H. Rambergs Copie des Goethebildnisses von Lipps. (Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 14. Bd., No. 5-6.)

Romualdi, A. Un affresco a Padova. (L'Arte, III, 1900, S. 164.)

Rooses, Max. Chefs-d'œuvre de Antoine Van Dyck. 1.–5. livraisons. Anvers, La librairie néerlandaise (imprimerie J.-E. Buschmann), 1900. In-4⁰, p. 1–114 et 50 pl. hors texte. La livraison fr. 15.—. [La livraison 5 termine l'ouvrage.]

— Meesterwerken van Antoon Van Dyck. 1.–5. afleveringen. Anvers, De nederlandsche boekhandel (imprimerie J.-E. Buschmann), 1900 In 4⁰, p. 1–114 et 50 pl. hors texte. La livraison fr. 15.–. [Traduction flamande.]

— Fifty Masterpieces of Anthony Van Dyck. In Photogravure, Selected from the Pictures Exhibited at Antwerp in 1899, Described and Historically Explained, with a Sketch of the Life of the Artist. Trans. by Fanny Knowles. Fol., 116 p. and Plates. Low. 73/6.

— Description du tableau de Neptune. (Rubensbulletijn, 1900, S. 141.)

— Dutch Painters of the Nineteenth Century. With Biographical Notices. Edited by Max Rooses. Trans. by F. Knowles. With 6 Etchings by Ph. Zilcken. 6 Photogravure Plates, and over 200 other Illusts. Vol. 3. 4to, VIII, 258 p. Low. 42/.

— Het schildersboek. Nederlandsche schilders der negentiende eeuw in monographieën door tijdgenooten. Met afbeeldingen hunner werken in houtgravure, photo- en autotypie tusschen den tekst en 12 autotypieën, 6 photogravures en 6 etsen van Ph. Zilcken buiten den tekst. Uitgegeven onder toezicht van M. R., conservator van het museum Platin-Moretus te Antwerpen. Derde deel. Anvers, De nederlandsche boekhandel, 1899. Gr. in 4⁰, V, 259 p., gravv. et pll. hors texte. fr. 40.–.

— Les peintres néerlandais du XIXe siècle, édité sous la direction de M. R., conservateur du musée Plantin d' Anvers. Traduction de Georges Eekhoud. Volume II. Anvers, De nederlandsche boekhandel, 1899. Gr. in-4⁰, VII, 238 p., illustré de photogravures dans le texte, d'autotypies et d'héliogravures hors texte. fr. 50.—.

— La galerie du marquis de Léganès. (Rubens-bulletijn, 1900, S. 164.)

— Les Rubens de la galerie du duc de Richelieu. (Rubens-bulletijn, 1900, S. 138.)

— Trois pages d'histoire rubénienne, par M. R., membre de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, Hayez, 1900. In-8⁰, 18 p. [Extrait des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, classe des beaux-arts, n⁰ 4, 1900.]

Rosenberg, Adolf. Adriaen und Isack van Ostade. (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuss, XLIV.) Lex-8⁰, 109 S. mit 107 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

— Das Abendmahl Leonardos da Vinci. (Daheim, 36. Jahrg., No. 28.)

Rosenthal, Léon. La peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830 (thèse). In-4⁰, VII, 337 p. Dijon, imprim. Darantière. Paris, lib. May, 1900.

Rostagno, E. D'un pregevole codice della Cosmografia di Tolomeo. (La Bibliofilía, diretta da S. L. Olschki, I, 1900, S. 234.)

Rosy, Léopold. Julien Roman. (Libre critique, 1900, S. 194.)

Rothenstein, W. Goya. (Artist's Library No. 4.) Imp. 16mo, 40 p. and Plates. Unicorn Press. 2/6.

Ruisdael, Jacob van. Original-Abbildgn. nach seinen besten Gemälden, Handzeichngn. u. Radirungen. 1. u. 2. Lfg. Fol. (20 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text.) 3. Lfg. Haarlem, H. Kleinmann. à M. 12.—.

Rushforth, G. Mc Neil. Carlo Crivelli. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Illust. Cr. 8vo, X, 120 p. G. Bell. 5/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. Introductory. 1. Early life. 2. First Fiesolan Period. 3. Second Fiesolan Period. 4. San Marco. 5. Rome. 6. Conclusions. Appendix: 1. On the Influence of Fra Angelico. 2. Fra Angelico and the Choir-books of S. Marco. Documents. Index of the Works.]

Ruskin, John. Giotto and his works in Padua. Being an explanatory notice of the frescoes in the Arena Chapel. With ill. 8⁰, XVII, 213 p. Sunnyside, Orpington, G. Allen, 1900. 7/6.

Sachs, Otto. Lionardo da Vinci. (Wiener Rundschau, hrsg. von C. Christomanos u. F. Rappaport, 4. Jahrg., No. 4 u. 6.)

Saglio, C. La madone de Cimabue, à Santa Maria Novella, de Florence. (Lumière, 1900, No. 11.)

Salinas, A. Antonio Van Dyck e il suo quadro per la Compagnia del Rosario in S. Domenico di Palermo. (L'Arte, II, 1899, S. 499.)

Sanctis, Guglielmo de. Tommaso Minardi [pittore] e il suo tempo. Roma, tip. Forzani e C., 1900. 8⁰. 244 p. con ritratto e quindici tavole.

Save, Gaston. La Mort du Téméraire, tableau de Delacroix au musée de Nancy. In-8⁰, 10 p. Nancy, impr. coopérative de l'Est. 1899. [Extrait du Bulletin des sociétés artistiques de l'Est.]

Scatassa, Ercole. Jacomo de Mastro Piero di Urbino pittore. (Arte e Storia, 1900, S. 106.)

— Il Crocifisso dipinto dal Barocci per la Compagnia della Morte in Urbino. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 78.)

Schaarschmidt, Friedrich. Die Persönlichkeit des früher sogen. Zwingli in den Uffizien. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 222.)

— Eine Handzeichnung von Andrea del Sarto im Kupferstichkabinet der Akademie zu Düsseldorf. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 212.)

Schaeffer, Emil. Die Frau in der venezianischen Malerei. Ein Versuch. Mit 100 erläut. Abbildgn. gr. 8⁰. 188 S. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. M. 7.—.

Schlie, Prof. Dr. Fr. Sieben Briefe und eine Quittung von Jan van Huijsum. (Oud-Holland, XVIII, 1900, S. 137.)

Schlosser, Julius von. Jupiter und die Tugend. Ein Gemälde des Dosso Dossi. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 262.)

Schmarsow, August. Masaccio-Studien. V. Der Fortschritt des Meisters. Mit 53 Lichtdr., gr. Fol., in Mappe. gr. 8⁰. VII, 140 S. Kassel, Th. G. Fisher & Co. M. 44.—; Textbd. kplt., u. d. T.: Masaccio, der Begründer des klassisch. Stils der italienisch. Malerei. 5 Bücher krit. Studien. Einzelpreis M. 20.—. [Inhalt: 1. Die Frühzeit des Meisters. 2. Die erste Gruppe der Wandgemälde im Carmine zu Florenz u. ihre Verwandten. 3. Die Vollendung des Freskenschmuckes zu Rom. 4. Die zweite Gruppe der Wandgemälde im Carmine zu Florenz u. die verwandten Meisterwerke. 5. Der letzte Stil. Rückblick: Fortschritte der Wandmalerei in Toskana von Giotto bis Masaccio.]

Schmid, B. Johann Baptist Zimmermann, Maler und kurf. bayer. Hofstuccateur. (Altbayrische Monatsschrift, II, 1 u. 2.)

— Heinrich Alfred. Holbeins Darmstädter Madonna. (Die Graphischen Künste, XXIII, Heft 2—3, 1900. S, 49.)

— — Holbeins Darmstädter Madonna. [Aus: „Graph. Künste".] gr. Fol. 20 S. m. 13 Abbildgn. u. 2 Taf. Wien, Gesellschaft f. vervielfält. Kunst. M. 6.—.

— — Ueber das Verhältnis Dürers zur italienischen Kunst. (Sitzungsbericht VII, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— J. B. Januarius Zick, 1732—1797. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 150.)

— Dr. W. M. Ueber Wandmalereien im ehemaligen Cisterzienserinnen-Kloster Seligenthal. (Repertorium für Kunstwissensch., XXIII, 1900, S. 217.)

Schmidt, Chr. Restauration d. Façaden-Malerei am Hause zum „Roten Ochsen" in Stein a. Rhein. (Anzeig. f. Schweizerische Altertumskunde, 1899, S. 195.)

— Wilhelm. Die Bilder von „Correggio" in der Münchener Pinakothek. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 395.)

— — Ein Portrait der Margaretha von Parma. (Allgem. Zeitung, München 1900, Beilage No. 118.)

— — Ein Porträt des Kurfürsten Albrecht von Mainz. (Allgemeine Ztg., München 1900, Beilage No. 94.)

Schneider, Robert von. Ein Kunstmaler im alten Wien. [Joseph Barth.] (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchst. Kaiserhauses, XXI, 1900, S. 272.)

Schölermann, Wilhelm. Lucas Cranach. (Deutsche Revue, Mai 1900, S. 263.)

Schubring, Paul. Das italienische Frauenporträt im 15. und 16. Jahrhundert. (Westermann's illustrirte deutsche Monatshefte, 44. Jahrgang, August.)

— Die Anfänge des italienischen Genres. (Das Museum, V. Jahrg., S. 5.)

— Die Fresken der Incoronata in Neapel. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 345.)

— Giottino. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 161.)

— Paris Bordone. Zu seinem 400. Geburtstag. (Frankfurter Zeitung, 1900, No. 309.)

Schubring, Paul. Uomini famosi. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 424.)

Schulz, Fr. T. Typisches der grossen Heidelberger Liederhandschrift und verwandter Handschriften nach Wort und Bild. Eine germanistisch-antiquarische Untersuchung. Inauguraldiss. Göttingen. 1899. 8⁰. 116 S.

Schweitzer, Eugenio. La scuola pittorica Cremonese. (Ricordo dell' Esposizione d'arte sacra in Cremona.) (L'Arte, III, 1900, S. 41.)

Seeck, Otto. Ein neues Zeugnis über die Brüder van Eyck. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 65 u. 81.)

Seidel, Paul. Bildnis des Kurfürsten Joachim I. von Lukas Cranach d. Ae. (Hohenzollern-Jahrbuch, III, 1899, S. 253.)

Sgulmero, Pietro. La Madonnina di Campo Marzo. (Memorie dell' accademia di Verona, vol. LXXV, serie III, fasc. 1—2.)

Simson, P. Die letzten Lebensschicksale des Danziger Malers Anton Möller. (Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins, H. 42.)

Six, J. Albert Cuyp's Gezicht op Dordrecht. Verzameling Van der Hoop. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 154.)

— Een Rembrandt te Rome. (Oud-Holland, XVIII, 1900, S. 188.)

— Holbein's Portret van Jane Seymour in het Mauritshuis. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 157.)

Smet, J. de. A propos du polyptique des Van Eyck à St.-Bavon. (Bulletin der Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1900, S. 69.)

Solmi, Edm. Leonardo (1452—1519). Firenze, G. Barbèra tip. edit., 1900. 16⁰. VI, 240 p. L. 2.—. [Inhalt: 1. Il primo trentennio in Firenze. 2. La corte di Lodovico il Moro. 3. Il tempo della vita errante. 4. Appendici.] [Pantheon: vite d' illustri italiani e stranieri.]

Sozzifanti, Alessandro. Una tavola del Verrocchio nella catedrale di Pistoia. (Arte e Storia, 1900, S. 19.)

Spielmann, M. H. The portraits of Geoffrey Chaucer. (The Magazine of art, 1900, S. 395, 441 u. 494.)

Stammler, Jakob. Die Wandmalereien im Sommer-Refektorium des ehemaligen Dominikaner-Klosters zu Bern. (Neues Berner Taschenbuch auf d. J. 1900, hrsg. v. Dr. H. Türler, Staatsarchivar. Bern, K. J. Wyss, 1899, S. 145—223.)

— Die Wandmalereien im Sommerreffektorium des ehemaligen Dominikanerklosters zu Bern. Bern, Buchdruckerei K. J. Wyss, 1900. [Sep.-Abdr. aus: Neues Berner Taschenbuch auf d. J. 1900.]

Steen, Jan. 1—3. Lfg. Fol. (à 10 Taf.) Haarlem, H. Kleinmann & Co. à M. 12.50.

Stegmann, Hans. Andreas Herneisen. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1900, S. 1.)

Stehle, Bruno. Der Totentanz v. Kienzheim im Ober-Elsass. [Aus: „Jahrb. d. Vogesen-Clubs".] gr. 8⁰. 59 S. m. 6 Abbildgn. u. 1 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 2.—.

Steig, Reinhold. Maximiliane Brentano, geb. von Laroche. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 239.)

Steinmann, E. Neuentdeckte Fresken in Arcetri. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 260.)

Stevenson, R. A. M. Velasquez. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Illustrated. Cr. 8vo, XV, 160 p. G. Bell. 5/. [Inhalt: Bibliography. The Importance of V. in the History of Painting. 1. His Surroundings in Spain: his Position at the Court of Philip IV. 2. Periods of his Life and Work. 3. Comparaison between the Three Stages of his Art. 4. The Dignity of Technique. 5. The Composition of V. 6. His Colour. 7. His Modelling and Brushwork. 8. Notes on some of his Pictures. 9. His Relation to Older Art. 10. His Influence upon Recent Art. 11. The Lesson of Impressionism. 12. List of Works.]

Stiassny, Robert. Urkundliches über Friedrich Pacher. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 38.)

Storia del vero ritratto della Fornarina dipinta da Raffaelo Sanzio da Urbino, nonché quella di altri due principalissimi quadri pure dipinti dal Sanzio e tutti e tre finora creduti smarriti. Bologna, tip. Oreste Rocchi e C., 1900. 8⁰. 21 p.

Strachey, Henry. Raphael. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Illust. Cr. 8vo, X, 147 p. G. Bell. 5/.

Strzygowski, Josef. Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch. Nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna bearbeitet. (= Byzantinisches Archiv. Als Ergänzung der byzantinischen Zeitschrift in zwanglosen Heften hrsg. v. Karl Krumbacher, 2. Heft.) gr. 8⁰, VIII, 130 S. mit 40 Lichtdr.-Taf. u. 3 Abbildgn. im Texte. Leipzig, B. G. Teubner. M. 12.—.

— Villa Lante. Ein Ausblick in die Kunst der Renaissance. (Strena Helbigiana, Lipsiae 1900, S. 299.)

— Zwei weitere Stücke der Marientafel zum Diptychon von Murano. (Byzantinische Zeitschrift, 8. Bd., 4. Heft.)

Suida, Wilhelm. Ueber eine Darstellung des heiligen Hieronymus von Albrecht Dürer. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 315.)

Supino, Igino Benvenuto. Sandro Botticelli. Firenze, fratelli Alinari e B. Seeber edit. (tip. di G. Barbèra), 1900. 8⁰ fig. 153 p. con ritratto.

Swarte, Victor de. Antoine Van Dyck (1599—1641). In-8⁰, 40 pages. Auxerre, imprimerie Lanier. Paris, 28, rue de Richelieu. 1899. [Extrait de la Nouvelle Revue.]

— Le peintre Valentin. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 77.)

Swoboda, Heinrich. Miniaturen aus dem Psalterium der heiligen Elisabeth. 54 photogr. Orig.-Aufnahmen von Josef Wlha, mit krit. Text erl. von Prof. Dr. H. S. Wien, J. Wlha, 1898. 20 S., 54 Taf. 4⁰.

Tadema, Lawrence Alma. Influence de Van Dyck sur l'école Anglaise. (L'ami des monuments et des arts, XIII, 1899, S. 253.)

Taramelli, A. Affreschi di Giusto d'Allemagna in Santa Maria di Castello di Genova. (L'Arte, III, 1900, S. 168.)

— Luca Cambiaso a Varazze. (L'Arte III, 1900, S. 168.)

Tavola, Una, di Alvise Vivarini. (L'Arte, III, 1900, S. 161.)

Testamento, Il, di Paris Bordone. (L'Arte, II, 1899, S. 500.)

Teza, Em. Di un quadro che s'attribuisce a Tiziano. (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti, t. LVIII, serie VIII, t. I, disp. 4, 1899.)

— Di un quadro che s'attribuisce a Tiziano. Venezia, tip. Carlo Ferrari, 1899. 8⁰. (2) p. [Estr. dagli Atti del r. istituto veneto di scienze, lettere ed arti.

Thode, Henry. Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsscenen. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 59 u. 113.)

— Giotto. (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuss, XLIII.) Lex.-8⁰. 151 u. IV S. mit 158 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 4.—.

Tikkanen, J. J. Die Psalterillustration im Mittelalter. I. Bd. Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte. 3. Hft. Abendländische Psalterillustration. Der Utrecht-Psalter. Mit 77 Textillustr. gr. 4⁰. (S. 153—320.) Helsingfors. Leipzig, K. W. Hiersemann in Komm. M. 7.—. [Aus: Acta Societatis Scientiarum Fennicae.] [Inhalt: Abendländische Psalmenerklärung und Schriftauslegung überhaupt. Liturgische Anwendung der Psalmen im Auslande. Typologische Auffassung in der Kunst des Abendlandes. Psalmstellen als prophetische Devisen. — Der Utrecht-Psalter: Zeitliche u. locale Entstehung. Verhältnisse zu den morgenländisch. Psalterillustrationen. Aeusseres Verhältniss z. Texte. Erzählungsangabe. Verknüpfung d. Motive. Composition. Gruppenbildung. Naturwiedergabe. Archaismen. Die Landschaft. Architektur. Thierbilder. Figurenzeichnung. Lebendigkeit und Ausdruck. Verhältniss zu d. transcendentalen u. d. sichtbaren Welt. Lebensmotive. Verhältniss zur Zeitcultur. Erscheinung Gottes. Die Engel. Die Teufel. Die Frommen. Die Gottlosen. Naturpersonificationen. Bergriffspersonificationen. Gebärdensprache. Mimik. Rede. Inneres Verhältniss zum Texte. Hypotyposen. Symbole. Biblische Scenen. Ueberschriftsbilder. Typologische Bilder. Ergebnisse der ikonographischen Untersuchung. Gemeinsame Quelle der Illustrationen d. Utrecht-Psalters u. d. griech. Psalterhandschriften? Der byzant. Kunst entlehnte Motive. Einfluss d. frühchristl. Formbehandlung. Der spätröm.-frühchristl. Kunst entlehnte Motive. Der

Utrecht-Psalter als Erzeugniss d. Karoling. Kunst. Morgenländischer Ursprung des „ersten Entwurfs.“ Die ausführenden Künstler.]

Toschi, G. B. Lelio Orsi da Novellara, pittore ed architetto (1511—1587). (L'Arte, III, 1900, S. 1.)

Ueber das Fresco an der Façade der Kirche in Gufidaun. (Mittheilungen d. K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 152.)

V. Di una pala d'altare di Filippo Mazzola nella Galleria di Parma. (L'Arte, III, 1900, S. 302.)

Valabrègue, Antony. A propos de Frans Hals. (La Chronique des arts, 1899, S. 310.)

Valera, Juan. Discurso leído ante Sus Majestades y Altezas Reales, por el Excelentísimo Sr. D. J. V., en Junta pública celebrada por la Real Academia Espanola el día 13 de Mayo de 1900, con motivo de la traslación de las cenizas de Goya, Meléndez Valdés, Fernández de Moratín y Marqués de Valdegamas. Madrid. Est. Tipog. „Sucesores de Rivadeneyra.“ 1900. En 4⁰., 30 págs. [No se ha puesto á la venta.]

Venturi, Adolfo. Bartolomeo Veneto. (L'Arte, II, 1899, S. 432.)

— Dante e Giotto. (Nuova Antologia, 1900, 16 febbraio.)

— Di alcuni disegni di Giusto pittore tratti dall' antico. (L'Arte, III, 1900, S. 157.)

— Di un dipinto di Meliore toscano nella Galleria di Parma. (L'Arte, III, 1900, S. 304.)

— Fisonomia e caratteri di vari pittori del Rinascimento. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 110.)

— Il pittore delle Grazie [Francesco Bianchi Ferrari]. Rivista d'Italia, anno III, fasc. V, 1900, 15 maggio, p. 67.)

— Il ritratto del Bernini nella Galleria Nazionale in Roma. (L'Arte, III, 1900, S. 316.)

— I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest. (L'Arte, III, 1900, S. 185.)

— L'Italie et Van Dyck. (L'ami des monuments et des arts, XIII, 1899, S. 246.)

— Un' opera di Giorgione nella Galleria Nazionale a palazzo Corsini. [San Giorgio che uccide il drago.] (L'Arte, III, 1900, S. 316.)

— Un ritratto del Velasquez. (L'Arte, III, 1900, S. 183.)

Viola, Maria. Frans Hals. (Nieuwe belgische illustratie, t. XVII, S. 129.)

Vitry, Paul. La Peinture espagnole; par P. V., attaché des musées nationaux. Petit in-8⁰, 15 p. Melun, Imp. administrative. 1899. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

Vogel, Julius. Nochmals die Bildnisse Winckelmann's. (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 92.)

Voll, Karl. Altes und Neues über die Brüder Eyck. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII. 1900, S. 92.)

— Die Inschriften auf den Gemälden des Jan van Eyck. (Allgemeine Ztg., München 1899, Beilage Nr. 240.)

— Die Werke des Jan van Eyck. Eine krit. Studie. gr. 8⁰. XV, 136 S. Strassburg, K. J. Trübner. M. 3.—. [Inhalt: Vorwort. Benützte Litteratur. 1. Die authentischen Werke. 2. Der Genter Altar. 3. Die unbezeichneten echten Bilder. 4. Kritischer Anhang. Anmerkungen. Nachtrag und Berichtigung.]

— Velazquez. Ein Bilder-Atlas zur Geschichte seiner Kunst. Mit Text von K. V. gr. 4⁰. 48 Taf. m. 20 S. Text. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. In Mappe M. 6.—.

W. Simone Martini in Avignon. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 60.)

Wandmalerei in der Schässburger Bergkirche. (Correspondenzblatt des Vereins f. siebenbürgische Landeskunde, 23. Jahrg., No. 1.)

Wanscher, Vilh. Holbein og Hojrenaissancen. (Festskrift til J. L. Ussing, Kobenhavn 1900.)

Wauters, A. J. Jacob Cornélisz (Amstelodamensis) le maître du triptyque de d'Oultremont au musée de Bruxelles, par A.-J. W., membre de la commission directrice du musée. Bruxelles, P. Weissenbruch, 1899. In-8⁰, 8 p.

— Le retable de sainte-Walburge commandé en 1515 à Bernard Van Orley par la confrérie de la Sainte-Croix de Furnes, par A.-J. W., membre de la commission directrice des musées. Bruxelles, P. Weissenbruch, 1899. Gr. in-8⁰, 33 p., gravv., portr. fr. 1.—.

Weale, W. H. James. Hubert van Eyck. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 251.)

— L'art primitif au Pays-Bas. (Fédération artistique, 1900, S. 288.)

— Les frères Van Eyck. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 281.)

— Portrait d'un chevalier de l'ordre de la toison d'or, peint par Jan van Eyck. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 173.)

— „St. Francis's Vision." [Jan Van Eyck in der Turiner Galerie.] (The Athenaeum, 1900, January to June, S. 727.)

Weber, Paul. Rembrandts Bildniss des Predigers Anslo in der Berliner Galerie. (Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage, No. 81.)

Zu Dürer's Ehe. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 316.)

Weinitz, Franz. Ein verschollenes Gemälde von Heinrich Aldegrever. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 262.)

Weisbach, Werner. Ein verschollenes Selbstbildniss des Pietro della Francesca. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 388.)

— Neues über Francesco Pesellino und Piero di Lorenzo. (Sitzungsbericht VIII, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Weishaupt, M. Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. 12⁰. 31 S. m. 1 Stahlst. Neuen-Dettelsau, Buchh. der Diakonissen-Anstalt. M. —.60.

Weizsäcker, Paul. Ein wiedergefundener Gemäldecyklus aus dem Winterrefektorium des Klosters Hirsau. (Christliches Kunstblatt, 1900, S. 49 u. 65.)

Werk, Ein nachgelassenes, Tischbeins. (Mit Illustration.) (Vom Fels zum Meer, 19. Jahrg., Heft 8.)

Werveke, A. van. Inhuldiging van Karel VI, Keizer der Romeinen, als Graaf van Vlaanderen, te Gent, den 18 October 1717. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 12, 1899.)

White, Ina Mary. Thierry Bouts, the painter of Louvain. (The Athenaeum, 1900, July to December, S. 321.)

Wickhoff, Franz. Roman Art. Some of its Principles and their Application to Early Christian Painting. Trans. and edit. by Mrs. S. Arthur Strong, LL.D. With 14 Plates and numerous Text Illusts. Fol. 214 p. Heinemann. 36/.

Wiener, Oscar. Anthon van Dyck. (Internationale Revue f. Kunst etc., hrsg. v. D. Joseph, I, S. 81, 97 u. 116.)

Wildeman, M. G. De portretten der Beresteijn's in het Hofje van Berensteijn te Haarlem. (Oud-Holland, XVIII, 1900, S. 129.)

— Jets over de schildersfamilie Fouchier. (Oud-Holland, XVII, 1899, S. 186.)

— Korte mededeelingen aangaande eenige schilders: Hendrik Meijer; Jacob de Wit; Joan Frederik Bodecker; Allard van Everdingen; Johan van Huchtenburgh; Hendrik Gerritsz Pot; Isaac Ouwater; Karel van Mander. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 182.)

Williamson, George C. Bernardino Luini. 8⁰, XIII, 144 p. London, George Bell and Sons, 1899. (Great Masters in Painting & Sculpture.) [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. Biographical. 2. His Masters. 3. Fresco Work. 4. His finest Work. 5. Panel Pictures. 6. Work at Lugano and Milan. 7. Special Pictures and Portraits. Catalogue of the Works. Index.]

— Pietro Vannucci, called Perugino. Illust. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Cr. 8vo, XV, 160 p. G. Bell. 5/. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. Birth, Masters, and Environment. 2. Early Days. 3. Technique, Pigments, and Vehicles. 4. Wanderings. 5. The Story of the Pillage. 6. In Full Strength. 7. The Cambio. 8. Florence, Perugia, and Città della Pieve. 9. Age, Infirmity, Dignity, and Death. 10. St. Sebastian. Catalogue of the Works of Perugino. Chronological List of Pictures. Index.]

Wilpert, G. Le pitture recentemente scoperte nel cimitero dei ss. Pietro e Marcellino. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, VI, 1900, S. 85.)

Witting, Felix. Ein Werk des Meisters von Flémalle in der Galerie zu Aix. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 89.)

Woermann, Karl. Piacentiner Nachrichten und Urkunden zur Geschichte von Raffael's Madonna Sistina. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 12.)

Wouters, De, et de **Bouchout.** A propos de peintures murales retrouvées à l'église N.-D. au delà de la Dyle. (Bulletin du Cercle archéol., litt. et artist. de Malines, t. VIII, S. 21.)

Wüscher-Becchi, E. Der „Grosse Gott von Schaffhausen“ und der Volto santo von Lucca. (Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, 1900, S. 116.)

— Die mittelalterlichen Wandgemälde in der Nordkapelle der Pfarrkirche zu Stein a. Rh. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 97.)

Wytsman, P. Tableaux anciens peu connus en Belgique. Collection recueillie et décrite par P. W. Bruxelles, P. Wytsman, s. d. 1900. Gr. in-4°, 10 pl. en phototypie. fr. 10.—.

Yriarte, Charles. Mantegna. Sa vie — sa maison — son tombeau — son œuvre dans les musées et les collections. In-4°. VII, 264 p. avec 33 planches sur cuivre et 115 illustrations. Paris, J. Rothschild, éditeur, 1901. fr. 50.—. [Inhalt: 1. A. Mantegna. 2. Mantegna dans les musées et les collections. Berlin: Musée Impérial, Coll. James Simon. Dresde: Musée Royal. Londres: National Gallery, Coll. de Lord Pembroke, Charl. Butler, J. D. Taylor, Lady Louisa Ashburton, Duc de Buccleugh, L. Mond, Lord Wemyss. Dublin: National Gallery. Ludlow (Herefordshire): Coll. de A. R. Boughion Knight. Vienne: Musée Impérial. Copenhague: Musée Royal. Madrid: Musée du Prado. Paris: Louvre, Musée de la ville, Coll. de Mme Ed. André-Jacquemart. Aigueperse (Puy-de-Dome): Eglise Notre-Dame. Bergame: Musée Carrara-Lochis. Crémone: Musée de la ville. Florence: Musée des Offices. Milan: Brera. Naples: Musée Royal. Turin: Musée Royal. Vérone: Musée de la ville. Venise: Musée de l'Académie, Galerie Franchetti.]

Zeppelin, Dr. Eberhard Graf. Zur Frage der grossen Heidelberger Liederhandschrift, fälschlich „Manesse-Kodex“ genannt. (Schriften des Vereins f. Geschichte des Bodensees u. seiner Umgebung, 28. Heft, 1899.)

Zettinger, J. Das Bild des Heilandes S. Prassede. (Στρωμάτιον ἀρχαιολογικὸν des deutschen Campo santo, 1900, S. 85.)

Z[immermann], M. G. Eine neue Radierung von Karl Köpping nach Rembrandt. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 217.)

Zucker, M[arcus]. Albrecht Dürer. (= Schriften des Vereins f. Reformationsgeschichte. XVII. Jahrg. Vereinsj. 1899—1900.) gr. 8°. V, 184 S. m. Abbildgn. u. 15 Taf. Halle a. S., M. Niemeyer. M. 6.—. [Inhalt: 1. Das Elternhaus. 2. Lehrzeit, Wanderjahre, Heirat. 3. Erster Aufenthalt in Venedig. 4. Die Apokalypse. 5. Die Passionsdarstellungen. 6. Das Marienleben. 7. Die erste Epoche der Thätigkeit als Kupferstecher. 8. Gemälde bis 1504. 9. Einwirkung von Traditionen aus dem Altertum. 10. Zweite Reise nach Venedig. 11. Die Epoche weiterer grosser Gemälde u. der drei Hauptstiche. 12. Arbeiten für Kaiser Maximilian. 13. Die letzten Jahre vor der niederländischen Reise. 14. Die niederländische Reise. 15. Das künstlerische Schaffen nach d. niederländ. Reise. 16. Dürers Stellung zur Reformation. 17. Theoretische Studien Dürers u. Schlusswort.]

Graphische Künste.

Ames, J. An index to Dibdin's edition of the typographical antiquities, with some references to the intermediate edition by William Herbert. Printed from a copy in the Library of Sion College. 4°, 78 p. London, printed for the Bibliographical Society by Blades, East & Blades, 1899.

Aufseesser, Julius. Die Entwicklung der künstlerischen Lithographie in Berlin. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 288.)

Bach, Max. Die illustrierten Vitruo-Ausgaben des XVI. Jahrhunderts. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 49 u. 141.)

Bartels, Adolf. Der Bauer in d. dtsch. Vergangenheit. (= Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. v. Geo. Steinhausen. 6. Bd.) Lex. 8°. 143 S. mit 168 Abbildgn. u. Beilagen nach den Originalen aus dem 15. bis 18. Jahrh. Leipzig, E. Diederichs. M. 4.—.

Bayle, Gustave. La Question de l'imprimerie à Avignon en 1444 et 1446. In-8°, 90 pages. Nîmes, imprimerie Chastanier. 1900. [Extrait des Mémoires de l'Académie de Nîmes.]

Beaudoire, Th. Origines de l'alphabet de la typographie et de la numération.

In-8⁰, 32 p. avec fig. Paris, imp. Draeger frères; 13, rue Duguay-Trouin. 1899.

Biais, Emile. Nicolas Pineau, dessinateur, graveur, sculpteur, achitecte, inventeur du „contraste". (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 381.)

Blanchet, Augustin. Essai sur l'histoire du papier et de sa fabrication. Première partie. Grand in-8⁰, IV, 177 p. avec grav. Angers, imp. Burdin. Paris, lib. Leroux, 1900. [Exposition rétrospective de la papeterie.]

Blümlein, Carl. Die Floia und andere deutsche maccaronische Gedichte. Hrsg. v. B. (= Drucke und Holzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh. in getreuer Nachbildung, IV.) 8⁰. 107 S. u. 15 S. in Fksm. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 5.—.

Börckel, A. Gutenberg und seine berühmtesten Nachfolger im ersten Jahrhundert der Typographie nach ihrem Leben und Wirken dargestellt. gr. 8⁰, XII, 211 S. mit 51 Abbildgn. Frankfurt a. M., Klimsch & Co., 1900. M. 3.—.

Boesch, Hans. Kinderleben in der deutschen Vergangenheit. (= Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. v. Geo. Steinhausen. 5. Bd.) Lex.-8⁰. 132 S. mit 149 Abbildgn. u. Beilagen nach den Originalen aus dem 15.—18. Jahrh. Leipzig, E. Diederichs. M. 4.—.

Bouchot, Henri. Deux épreuves de la „Petite tombe" de Rembrandt au Cabinet des estampes de Paris. (Gazette des beaux-arts, 3ᵉ période, t. 22, 1899, S. 381.)

Bouralière, A. de la. L'Imprimerie et la Librairie à Poitiers pendant le XVIᵉ siècle, précédé d'un chapitre rétrospectif sur les débuts de l'imprimerie dans la même ville; par A. de La B., membre de la Société des antiquaires de l'Ouest et de la Société des archives historiques du Poitou. In-8⁰, LXX, 399 p. avec fac-similés dans le texte et hors texte. Poitiers, impr. Blais et Roy. Paris, libr. Paul et fils et Guillemin. 1900.

Bourgeois, Armand. Le Roman de Robert Nanteuil, célèbre graveur rémois du XVIIᵉ siècle. In-16, 32 p. Saint-Amand-Montrond (Cher), imprimerie Pivoteau. Paris, bibliothèque d'art de la critique. 1899.

Breslauer u. Meyer. Ein Katalog seltener Bücher und Manuscripte. Zur 500. Wiederkehr d. Geburtstages Johann Gutenbergs am 24. Juni 1900 verausgabt von B. u. M., Buchhändlern und Antiquaren in Berlin. 8⁰, 152 S. Berlin, Breslauer & Meyer. 1900.

Briquet, C. M. La date de trois impressions précisée par leurs filigranes (Missel Rosenthal, les neuf preux du Musée de Metz, vue de Lubeck.) (Le Bibliographe moderne, No. 2, mars-avril 1900.)

— La date de trois impressions précisée par leurs filigranes (Missel Rosenthal, les Neuf Preux du musée de Metz, vue de Lubeck.) In-8⁰, 23 p. avec fig. Besançon, impr. P. Jacquin. 1900. [Extrait du Bibliographe moderne (1900, n⁰ 2).].

Bücherfreund, Frankfurter. Mitteilungen aus dem Antiquariate v. Joseph Baer & Co. 1. Jahrg. Oktbr. 1899—Septbr. 1900. 12 Nrn. gr. 8⁰. (Nr. 1—7. 120 S. m. Abbildgn.) Frankfurt a/M., J. Baer & Co. M. 4.—.

Cervetto, L. A. La introduzione della stampa in Genova ed i primi tipografi genovesi. (Rivista delle biblioteche, anno XI, No. 4.)

Claudin, A. Histoire de l'imprimerie en France au XVᵉ et au XVIᵉ siècle. T. 1ᵉʳ. Grand in-4⁰, XXIV, 190 p. Paris, Imprim. nationale. 1900. [Imprimé par décision de M. le garde des sceaux, ministre de la justice, pour l'Exposition universelle de 1900.]

Clemen, O. Ein interessanter Einblattdruck. (Neues Archiv für sächsische Geschichte und Alterthumskunde, 21,2.)

Coyecque, Ernest. Bibliothèque nationale. Inventaire de la collection Anisson sur l'histoire de l'imprimerie et la librairie principalement à Paris. Par E. C. T. 1. 2. [1. Nᵒˢ 22 061—23 102: 2. Nᵒˢ 22 103—22 193 et suppl.] 4⁰. Paris, E. Leroux, 1900.

Day, Lewis F. Alte u. neue Alphabete. Über 150 vollständ. Alphabete, 30 Folgen v. Ziffern und zahlreiche Nachbildgn. alter Daten u. s. w. f. den prakt. Gebrauch, nebst e. Einführg. üb. „Die Kunst im Alphabet". Deutsche Bearbeitg. 8⁰. XXI, 41 u. 159 S. Leipzig, K. W. Hiersemann. Geb. M. 4.—.

Deabate, Giuseppe. Iacopo Suigo da S. Germano, celebre tipografo piemontese del secolo XV. Seconda edi-

zione riveduta ed ampliata. Torino, tip. della ditta G. B. Paravia e C., 1899. 8⁰. 29 p. [Onorandosi in S. Germano Vercellese due benemeriti dell' arte della stampa in Piemonte nel quattrocento: Iacopo Suigo e Pietro Cara.]

Delalain, Paul. L'Imprimerie et la Librairie à Paris de 1789 à 1813. Renseignements recueillis, classés et accompagnés d'une introduction par P. D., ancien président du Cercle de la librairie, du bureau de la chambre des imprimeurs de Paris. In-8⁰, LX, 366 p. avec trois fragments du plan de Paris en 1810. Paris, imprim. et libr. Delalain frères. 1899. fr. 20.—. [Tiré à 400 exemplaires.]

[Delisle, Léopold.] A la mémoire de Jean Gutenberg. Hommage de l'Imprimerie Nationale et de la Bibliothèque Nationale. f⁰, 77 p., 17 planches. Paris, Imprimerie Nationale, Juni 1900. [Nicht im Handel.] [Inhalt: 1. La Bible à 42 lignes. 2. La Bible à 36 lignes. 3. Les avis aux rubricateurs ou tables des rubriques dans les deux Bibles. 4. Les notes manuscrites d'un des exemplaires de la Bible à 42 lignes. 5. Psautier liturgique imprimé avec les mêmes caractères et la même justification que la Bible à 42 lignes. 6. Éloge de Gutenberg imprimé à Paris en 1471. 7. Essais d'impression tentés à Avignon par Procope Waldfoghel pendant les années 1444—1446.]

— A propos d'un ex-libris français du temps de François Ier. (Bulletin du bibliophile, 1900, S. 121.)

— A propos d'un ex-libris français du temps de François Ier. In-8⁰, 19 p. Vendôme, impr. Empaytaz. Paris, libr. Leclerc. 1900. [Tiré à 75 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Desaivre, Léo. Les Almanachs poitevins aux types de Larivey, de d'Argoly et de Milan. In-8⁰, 12 p. Poitiers, impr. Blais et Roy. 1899. [Extrait du Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest (2e trimestre, année 1899).]

Desormes, E., et Adrien **Basile.** Polylexique méthodique; par E. D., directeur de l'Ecole Gutenberg, et A. B., docteur en médecine. Dictionnaire des arts graphiques, comprenant huit vocabulaires: 1⁰ technologie générale; 2⁰ gravure, lithographie et procédés; 3⁰ matériel et outillage; 4⁰ chimie photographique; 5⁰ technique photographique; 6⁰ personnages ayant illustré les arts graphiques; 7⁰ bibliographie graphique et photographique; 8⁰ dictionnaire industriel. (Troisième et quatrième sections.) 2 vol. in-18 jésus à 2 col. T. 1er, 415 p.; t. 2, 383 p. Angers, imprimerie Lachèse et Ce. Paris, 77, rue Denfert-Rochereau. Les 2 volumes fr. 6.—.

Dodgson, Campbell. Beiträge zur Kenntniss des Holzschnittwerks Jörg Breus. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 192.)

— Beschreibendes Verzeichniss der Buchillustrationen Lucas van Leyden's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 43.)

Duff, E. G. The printers, stationers and bookbinders of York up to 1600. (Transactions of the Bibliographical Society, Vol. V, P. 1, London 1899, S. 87.)

Dumont, Jean. Le livre avant et depuis l'invention de l'imprimerie. (Revue graphique belge, t. III, S. 5 u. 16.)

Dumoulin, Joseph. Vie et Œuvres de Fédéric Morel, imprimeur à Paris, depuis 1557 jusqu'à 1583; par J. D., ancien élève de l'Ecole des chartes. In-8⁰, 292 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Paris, imprimerie J. Dumoulin; Picard et fils, éditeurs. 1901. fr. 10.—.

Duret, Théodore. La gravure Japonaise. A propos des récentes acquisitions du Cabinet des estampes. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 132.)

Dziatzko, Karl. Beiträge zur Kenntnis des Schrift-, Buch- und Bibliothekswesens. V. (= Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten, hrsg. v. Prof. Univ.-Bibl.-Dir. K. D. 13. Heft.) gr. 8⁰. XI, 84 S. mit 1 Taf. Leipzig, M. Spirgatis. M. 5.—.

Ehwald, R. Der älteste Zeuge f. Gutenberg. (Zeitschrift für Bücherfreunde, IV, S. 129.)

Eys, W. J. van. Bibliographie des Bibles et des Nouveaux Testaments en langue française des XVme et XVIme siècles. 8⁰. Genève, H. Kündig, 1900.

Faber, R. S. Early printing in Sicily. (The Bibliographical Society. News-Sheet. March 1900.)

Fabrini, F. Indagini sul Polifilo. (Giornale storico della letteratura italiana, vol. XXXV, fasc. 103.)

Facsimiles of some examples of the art of Book-Ornamentation during the Middle Ages. f⁰, 10 pl. London, B. Quaritch, 1900.

Falk, Franz. Der Stempeldruck vor Gutenberg und die Stempeldrucke in Deutschland. (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg, hrsg. von O. Hartwig, Mainz 1900, S. 59.)

— Die Mainzer Psalterien von 1457, 1459, 1490, 1502, 1515 und 1516 nach ihrer historisch - liturgischen Seite. (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg, hrsg. von O. Hartwig, Mainz 1900, S. 257.)

— Gutenberg, seine Person und seine Erfindung. Nach e. Vortrage, geh. 1899. Mit Abb. 8⁰, 32 S. Mainz, J. Falk III. Söhne, 1900.

Faloci Pulignani, Dr. M. L'arte tipografica in Foligno nel secolo XV. (La Bibliofilia, diretta da S. L. Olschki, I, S. 283.)

Fenaille, Maurice. Catalogue de l'œuvre gravé de P. L. Debucourt (1755 à 1832). Accompagné d'une préface et de notes de Maurice Vaucaire. Avec des gravures sur bois d'A. Léveillé, des photogravures en couleurs et en noir de la maison Goupil et Ce, et des reproductions de nombreux documents. In-4⁰, XX, 381 p. Paris, imprim. Cerf; librairie Rahir et Ce. 1899. [Tiré à 315 exemplaires numérotés à la presse.] [Inhalt: Préface. Notes. Renseignements bibliographiques. Catalogue: Période 1: Louis XVI; 2: Révolution; 3: Consulat et Empire; 4: Restauration. Pièces sans nom d'auteur attribuées à Debucourt. Expositions de tableaux et de dessins de Debucourt. Collections. Ventes. Vente du fonds de Rolland, 1829. Actes de l'État civil. Inventaires. Lettres de Goncourt. Additions. Table de graveurs suivant l'ordre du catalogue. Table alphabétique des gravures de Debucourt. Table des gravures: à plusieurs planches; à deux planches; à la manière noire; faisant pendants ou suite.]

Ficker, Otto. Der erste Turiner Druck und seine Drucker. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 260.)

Fischbach, Friedrich. Ursprung der Buchstaben Gutenbergs. Beitrag zur Runenkunde. Gutenbergfeier 1900. (Nebst 16 Taf. m. Ornamenten des Feuer - Cultus.) Fol. 24 S. Mainz, Mainzer Verlagsanstalt & Druckerei. M. 4.—.

Forrer, Robert. Alte und moderne Neujahrswünsche und ihre künstlerische Wiedergeburt. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, S. 369.)

Fouque, C. La première lithographie française, exécutée par le général Baron Lejeune, dans les ateliers de Senefelder à Munich. (L'ami des monuments et des arts, XIV, 1900, S. 34.)

— Notes zur l'origine de la lithographie en France. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 75.)

Freys, Dr. E. Die Exlibris des St. Stephansklosters zu Würzburg. (Exlibris, Zeitschrift f. Bücherzeichen, 1900, S. 32.)

Fritz, G. Handbuch d. Lithographie. 17. Lfg. Halle, Knapp. M. 2.—.

Gazette, La, des amateurs bibliophiles et collectionneurs, paraissant le 25 de chaque mois. 1re année. No 1. 25 mars 1900. In-8⁰ à 2 col., 20 p. avec grav. Mirecourt, imp. Chassel. Paris, 3, rue Victor-Considérant. Abonnement annuel: 2 fr.; étranger, 3 fr.

Geiger, Ludwig. Litterarische anonyme und pseudonyme Satiren 1777—1820. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 1.)

Gnoli, D. Il sogno di Polifilo. (La Bibliofilia, diretta da S. L. Olschki, I, 1899, S. 189 u. 266.)

Goldschmidt, Paul. Gutenbergbuch. Festgabe f. das deutsche Volk zur 500jähr. Geburtstagsfeier des Erfinders der Buchdruckerkunst am 24 VI. 1900. 8⁰. 56 S. m. 22 Abbildgn. Halle, Graph. Verlags-Anstalt. M. 1.50.

Gutenberg-Feier in Mainz 1900. gr. 8⁰. VII, 116, 31, 63, 67, 87, 23 u. 32 S. Mainz, Mainzer Verlags-Anstalt u. Druckerei. Geb. M. 2.—.

Häbler, K. Deutsche Buchdrucker in Spanien und Portugal. (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg, hrsg. von O. Hartwig, Mainz 1900, S. 393.)

Haeghen, Victor van der. Les impressions de Lambrecht. XVIe siècle. Bibliothèque de la ville et de l'université, section gantoise. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 14, 1899.)

— Les impressions maniliennes. I. II. III. XVIe siècle. Bibliothèque de la ville et de l'université. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 15, 1900.)

Haendcke, B. Ueber Studien Albrecht Dürers zu seinen gestochenen Madonnen. (Internationale Revue f. Kunst etc., hrsg. v. D. Joseph, I, S. 1, 19, 36 u. 129.)

Hampe, Konservat. Dr. Th. Gedichte vom Hausrat aus dem XV. u. XVI. Jahrh. In Fcsm.-Dr. hrsg. Mit einer Einleitung. (= Drucke u. Holzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh. in getreuer Nachbildung, II.) 4⁰, 50 u. 60 S. mit Abbildgn. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6.—.

Hartwig, Otto. Festschrift zum fünfhundertjährigen Geburtstage von Johann Gutenberg. Im Auftrage der Stadt Mainz herausgeg. v. O. H. gr. 4⁰. 455 S. m. 5 Stammtaf. u. 35 Taf. Mainz, am 24. Juni 1900. Kommissionsverlag von Otto Harassowitz in Leipzig. Geb. M. 50.—.

— Festschrift zum fünfhundertjährigen Geburtstage von Johann Gutenberg. (= Centralblatt für Bibliothekswesen. Hrsg. v. Bibl.-Dir. a. D. Dr. O. H. Beihefte. XXIII.) gr. 8⁰. VII, 584 S. m. 5 Stammtaf. u. einem Atlas von 35 Taf. in gr. 4⁰. Leipzig, O. Harrassowitz. M. 25.—.

Heidenheimer, Dr. Heinrich. Ein indirektes Zeugniss für Johannes Gutenberg als Erfinder der Druckkunst. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 278.)

Heinemann, Franz. Der Richter und die Rechtspflege in der deutschen Vergangenheit. (= Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. v. Geo. Steinhausen. 4. Bd.) Lex.-8⁰, 144 S. mit 150 Abbildgn. u. Beilagen nach den Originalen aus dem 15. bis 18. Jahrh. Leipzig. E. Diederichs. M. 4.—.

Heitz, Paul. Neujahrswünsche des 15. Jahrhunderts. (= Drucke u. Holzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh. in getreuer Nachbildung, III.) 2. billige Ausgabe. gr. 4⁰. 29 S. mit 44 Abbildgn. in Orig.-Grösse. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 6.—.

Helbing, Hugo. Lose Blätter zur Geschichte der vervielfältigenden Künste. Unter Benützung der einschlägigen Literatur bearbeitet. I. Der Meister E. S. Christus am Kreuz mit der hl. Maria u. dem hl. Johannes u. zwei Engeln mit Kelchen. II. Pfalzgraf Rupprecht der Cavalier. Der Henker mit dem Haupte des hl. Johannes, genannt der grosse Henker. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 93.)

Hermann, Georg. Zur Geschichte der neueren deutschen Karikatur. I. Bis zur Napoleonischen Zeit. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 233.)

Josz, Virgile. Les graveurs de Chardin. (Mercure de France, 1899, novembre.)

Kaemmerer, Ludwig. Erklärung. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 262.)

— Ueber die Holzschnitte des Meisters DS. (Sitzungsbericht IV, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Kissel, Clemens. Das Mainzer Rad historisch und künstlerisch erläutert, mit vielen Abbildgn. (Ausgabe zum Gutenberg-Jubiläum.) 8⁰, IV, 62 S. Mainz, L. Wilckens, 1900.

Koch, Günther. Die Schabkunst in England bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 34.)

Köster, Albert. Festrede zur fünfhundertjährigen Geburtsfeier Johannes Gutenbergs, gesprochen in Mainz am 24. Juni 1900. 8⁰, 30 S. Leipzig, B. G. Teubner (1900).

Kutsch, Th. Die Illustration bis zu Dürer. (Die Umschau, hrsg. v. J. H. Bechhold, 3. Jahrg., No. 5.)

Kutschmann, Th. Geschichte der deutschen Illustration vom ersten Auftreten des Formschnittes bis auf die Gegenwart. 1. u. 2. Lfg. gr. 4⁰. (S. 1—80 m. Abbildgn. u. 14 Taf.) Goslar, F. Jäger. — 3. Lfg. à M. 2.—.

Labadie, Ernest. Les Imprimeurs-Libraires de l'ancienne paroisse Sainte-Colombe de Bordeaux. In-8⁰, X, 15 p. avec grav. Bordeaux, impr. Demachy, Pech et Cᵉ. 1899. [Tiré à 100 exemplaires, non mis dans le commerce. Extrait de l'Aquitaine.]

Labande, L. H. L'imprimerie en France au XVᵉ siècle. (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg, hrsg. von O. Hartwig, Mainz 1900, S. 347.)

Lange, Konrad. Dürer's „Meerwunder". (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 195.)

Langenscheidt, C. Exlibris Rusenbach. (Ex-libris, Zeitschrift f. Bücherzeichen, 1900, S. 38.)

Lauffer, Otto. Beiträge zur Geschichte des Kaufmanns im 15. Jahrhundert. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1899, S. 105.)

— Herd und Herdgeräte in den Nürnbergischen Küchen der Vorzeit. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1900, S. 129.)

Lehrs, Max. Der Meister der Berliner Passion. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 135.)

— In eigener Sache. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 263.)

— Noch einmal die Ars moriendi. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 458.)

Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu. Ein interessantes namenloses Ex-libris, von etwa 1495—1500. (Ex-libris, Zeitschrift f. Bücherzeichen, 1900, S. 4.)

— Ex-libris Kaspar von Schoeneich, 1535. (Ex-libris, Zeitschrift f. Bücherzeichen, 1900, S. 63.)

— Oesterreichische Bibliothekzeichen. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 23.)

— Universal-Exlibris. (Ex-libris, Zeitschrift f. Bücherzeichen, 1900, S. 6.)

Leitschuh, P. F. Dürers Kupferstichwerk. Sämtliche 140 Kupferstiche des Meisters in Originalgrösse in feinstem Lichtdruck auf Büttenpapier. Mit Text von Prof. Dr. P. F. L. gr. f⁰. Nürnberg, 1900. M. 35.—.

Liebe, Georg. Der Soldat in der deutschen Vergangenheit. (= Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. v. Geo. Steinhausen. I.) 4⁰. 157 S. mit 183 Abbildgn. u. Beilagen nach den Originalen aus dem 15.—18. Jahrh. Leipzig, E. Diederichs. M. 4.—.

Lier, H. A. Adrian Zingg, Kupferstecher, 1734—1816. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 323.)

— Johann Ziegler, Kupferstecher, 1750—1812. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 183.)

Lippmann, Friedrich. Die neuesten Forschungen über die Anfänge der Typographie. (Sitzungsbericht VII, 1900, d. Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Ueber Jacopo de' Barbari. (Sitzungsbericht VII, 1899 der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Ueber neuere Deutungsversuche der Darstellungen Dürerscher Stiche. (Sitzungsbericht V, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Livres à figures du XVIᵉ siècle en vente à la librairie ancienne Leo S. Olschki en Florence et Venise. Seconde partie (Bordone - Crescenzio), p. 165—244; Troisième partie (Cuisine-Mancinellus), p. 245—324; Quatrième partie (Manenti - Portraits), p. 325—404; Cinquième partie (Portraits [Giambullari]-Zuallardo; suppleménts): p. 405—484; Sixième et dernière partie (Supplément II: livres à figures du XVIᵉ siècle, no. 1048—1290 [Apuleius-Wakefield], table des matières, table alphabétique des auteurs), p. 485—604. Catalogue XLVI—XLIX-bis. 8⁰ fig. Florence, impr. de Salvadore Landi, 1899—1900. [Contiene la descrizione bibliografica di 1016 opere poste in vendita.]

Lozzi, C. Ancora delle antiche carte da giuoco. (La Bibliofilía, diretta da L. S. Olschki, I, 1899, S. 181.)

Luther, J. Johann Gutenberg. (Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung, Berlin 1900, Nr. 25.)

Marmol, F. del. Dictionnaire des filigranes classés en groupes alphabétiques et chronologiques, par le baron F. del M., membre des sociétés archéologiques de Bruxelles et de Namur, membre de la commission royale des monuments. Namur, J. Godenne, 1900. In-8⁰, XVI, 192 p., figg. fr. 8.—.

Martens, Prof. Dr. W. Johann Gutenberg und die Erfindung der Buchdruckerkunst. Ein kulturgeschichtl. Bild zur 500jähr. Gedenkfeier von Gutenbergs Geburtstag. gr. 8⁰. 46 S. m. Abbildgn. Karlsruhe, J. Lang. M. —.30.

Martin, J. B. Incunables de bibliothèques privées (2ᵉ série); par l'abbé J. B. M., correspondant du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8⁰, 24 p. Vendôme, imp. Empaytaz. Paris, lib. Leclerc et Cornuau. 1899. [Tiré à 40 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Marzi, Demetrio. Giovanni Gutenberg e l'Italia. (La Bibliofilía, diretta da S. L. Olschki, II, 1900, S. 81.)

— I tipografi tedeschi in Italia durante il secolo XV. (Festschrift zum 500-jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg, hrsg. von O. Hartwig. Mainz 1900, S. 407.)

Mazzi, C. Le Acconciature di Giovanni Guerra. (La Bibliofilía, diretta da S. L. Olschki, I, 1900, S. 229.)

Meisner, Oberbiblioth. Dr. Heinrich, und Biblioth. Dr. Johannes **Luther.** Die Anfänge der Buchdruckerkunst. Zur Fünfhundertjahrfeier des Geburtstages Gutenbergs. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, S. 409.)

— Die Erfindung der Buchdruckerkunst. Zum 500. Geburtstage Johann Gutenbergs. (= Monographien zur Weltgeschichte. In Verbindg. m. Anderen hrsg. v. Prof. Ed. Heyck, XI.) gr. 8⁰. 116 S. mit 15 Kunstbeilagen u. 100 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 4.—.

Merlo, Dr. Johann Jakob. Ulrich Zell, Kölns erster Drucker. Nach dem hinterlassenen Ms. bearb. von Dr. Otto Zaretzky. Hrsg. von der Stadtbibliothek in Köln. [Festgabe zur Gutenbergfeier 1900.] 4⁰, 76 S. mit 8 Taf. Köln. Kölner Verl.-Anst. u. Dr., 1900. (= Veröffentlichungen d. Stadtbibliothek in Köln, Beiheft 3.) M. 5.—.

Meulen, M. E. van der. Nicolaas Geijlkerck. (Oud-Holland, XVIII, S. 45.)

Milchsack, Gustav. Gutenberg, sein Leben und seine Erfindung. Rede. gr. 8⁰. VII, 32 S. Wolfenbüttel, J. Zwissler. M. 1.—.

Moes, E. W. De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw. Deel 1. 362 bl. Amsterdam, C. L. van Langenhuysen, 1900. fl. 7.—.

— Een nog onbekend portret van Constantin Huggens. (Oud-Holland, XVIII, 1900, S. 185.)

— Korte mededelingen over Nederlandsche plaatsnijders. III. Harmen de Mayer, leverancier van Portugeesche troefkaarten. (Oud - Holland, XVII, 1899, S. 236.)

Monumenta typographica vetustissima. CCCCXXIV. Lagerkatalog v. Joseph Baer & Co., Hochstr. 6, Frankfurt a. M. Meist aus den Bibliotheken des Predigerklosters in Frankfurt, des Karmeliterklosters in Hirschhorn, des Praemonstratenserklosters in Weissenau und des Predigerklosters in Wimpfen. gr. 8⁰. 121 S. m. Abbildgn. Frankfurt a. M., J. Baer & Co., 1900. M. 1.—.

Morin, Louis. Les Garnier imprimeurs et libraires à Troyes. (Bulletin du Bibliophile, 1900, S. 465 u. 518.)

Müntz, E. L'art démocratique au temps jadis. (Revue encyclopédique Larousse, 1900, 10 février.)

Muther, Richard. Deutsche Volksbücher des 15. Jahrhunderts. (Vom Fels zum Meer, 19. Jahrg., 21. Heft.)

Notice sur la Société des bibliophiles lyonnais et sur ses publications. Grand in-8⁰, 15 p. Lyon, imp. Rey. 1900. [Extrait du Rapport sur les sociétés savantes de Lyon, présenté par le comité départemental du Rhône de l'Exposition universelle de 1900.]

Norden, J. Die Anfänge des Buchdrucks in Russland. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, S. 344.)

Nover, J. Gutenberg und die Bedeutung der Buchdruckerkunst. (Nord und Süd, 24. Jahrg., Juni.)

Oeser, Biblioth. Max. Geschichte der Kupferstechkunst zu Mannheim im 18. Jahrhundert. (= Forschungen zur Geschichte Mannheims u. der Pfalz. Hrsg. vom Mannheimer Alterthumsverein. III.) gr. 8⁰. X, 110 S. mit 20 Bildern in Buntdr., Lichtdr. u. Autotyp. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 5.—. [Inhalt: 1. Einleitung. 2. Die Mannheimer Kunstverhältaisse zur Zeit der Kupferstecher u. kurzer Ueberblick über die Kupferstechkunst überhaupt. 3. Aegidius Verhelst. 4. Heinrich Sintzenich. 5. Joseph Fratrel. 6. Ferdinand, Franz u. Wilhelm von Kobell. 7. Abel Schlicht, Karl Mathias Ernst, Anton Karcher, A. Bissel, Maler Müller, Karl Kuntz u. A. 8. Der künstlerische Buchschmuck. Anhang: Verzeichniss der in Mannheimer Sammlungen befindlichen Kupferstiche Mannheimer Künstler des vorigen Jahrh.]

Oettingen, Wolfgang von. Daniel Chodowiecki als Manierist und als Künstler. (Das Museum, V. Jahrg., S. 9.)

Omont, H. Catalogue des éditions françaises de Denys Janos, libraire parisien (1529—1545). (Mem. de la Soc. de l'Hist. de Paris, t. XXV.)

Origines, Les, de l'art typographique en Belgique. (Pet. revue illustrée d'art et d'archéol. en Flandre, 1900, S. 31.)

Orioli, B. E. Contributo alla storia della stampa in Bologna. (Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna, XVII, 1-3.)

Pauli, Gustav. Zweiundfünfzig Voltaireköpfe auf einem Blatte. (Hohenzollern-Jahrbuch, III, 1899, S. 141.)

Peters, Hermann. Der Arzt und die Heilkunst in der deutschen Vergangenheit. (= Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. v. Geo. Steinhausen, Bd. 3.) 4⁰, 136 S. mit 153 Abb. u. Beilagen nach den Originalen aus dem 15.—18. Jahrh. Leipzig, E. Diederichs, 1900. M. 4.—.

Plomer, Henry R. A short history of English printing 1476—1898. By H. R. P. Ed. by Alfred W[ill]. Pollard. (= The English Bookman's Library, Vol. 2.) 8⁰, XV, 330 p. London, K. Paul, Trench, Trübner & Co., 1900.

— Notices of English printers in the city records. (The Bibliographical Society. News-Sheet, November 1900.)

Pollard, Alfred W. Woodcuts in English plays printed before 1660. (The library, ed. by J. Y. W. Macalister, second series No. 1, vol. 1, Dec. 1899.)

Poppelreuter, Josef. Die Sammlung von Buchornamenten im Königlichen Kunstgewerbe - Museum zu Berlin. (Zeitschrift für Bücherfreunde, IV, S. 328.)

Proctor, R. Marcus Reinhard and Johann Grüninger. (Transactions of the Bibliographical Society, Vol. V, P. 1, London 1899, S. 143.)

Reinke, Gustav. Festschrift zur 500-jährigen Geburtstagsfeier Johannes Gutenbergs im Jahre 1900. Im Auftr. d. Festausschusses verf. quer-4⁰, 44 S., Stettin, F. Hessenland, 1900.

Ridinger, J. E., und M. E. Ridinger: Kupferstiche, Schwarzkunstblätter u. Handzeichnungen. XXXIV. Kunst-Lager-Katalog von Hugo Helbing, Kunsthandlg. u. Antiquariat in München. Mit 8 Taf. (19 Abbildgn.) gr. 8⁰. IV, 71 S. München, H. Helbing. M. 2.—.

Rosenthal, Jacques. Incunabula typographica. Catalogue d'une collection d'incunables décrits et offerts aux amateurs à l'occasion du cinquième centenaire de Guttenberg. Orné de 80 facs. 8⁰, 232 p. Munich, J. Rosenthal, 1900. M. 3.—.

Rouveyre, Edouard. Connaissances nécessaires à un bibliophile, accompagnées de notes critiques et de documents bibliographiques, recueillis et publiés par E. R., libraire et éditeur. 5e édition, illustrée de nombreuses figures. 9 volumes in-8⁰. T. 2, 232 p., 6 fr.; t. 3, 246 p., 8 fr.; t. 4, 160 p., 12 fr.; t. 5, 205 p., 6 fr.; t. 6, 244 p., 12 fr.; t. 7, 144 p, 10 fr.; t. 8, 216 p., 8 fr.; t. 9, 200 p., 6 fr.; t. 10, 186 p., 6 fr. Paris, impr. Lahure; libr. Rouveyre. 1899.

Saints, Les, Evangiles. Traduction par l'abbé Glaire. Illustrations d'après les maîtres des XIVe, XVe et XVIe siècles. T. 1er (livraisons 2 à 12), p. 17 à 148; t. 2 (livraisons 13 à 24), p. 149 à 196. (Fin.) Paris, impr. et libr. J. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. 1899. Publiés en 24 livraisons. Prix de la livraison: 2 fr.; prix de l'ouvrage, en deux tomes: 48 fr.

Schenk zu Schweinsberg, Gustav Freiherr. Genealogie des Mainzer Geschlechtes Gänsfleisch. (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg, hrsg. von O. Hartwig, Mainz 1900, S. 65.)

Schleinitz, Otto von. Die Bibliophilen: John Bellingham Inglis. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 251.)

Schlossar, Anton. Taschenbücher und Almanache zu Anfang unseres Jahrhunderts. II. Oesterreich und die Schweiz. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, S. 298.)

Schmarsow, August. Ist der Bildercyklus „Ars moriendi" deutschen oder niederländischen Ursprungs? Zur Berichtigung der Streitfrage über das Blockbuch der Weigeliana und die Stichfolge des Meisters E. S. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 123.)

Schmidt, Adolf. Die Bibliothekzeichen des Magisters Paulus Crusius Molendinus. (Ex-libris, Zeitschrift f. Bücherzeichen, 1900, S. 39.)

— Insigne Moscherosch. (Ex-libris, Zeitschrift f. Bücherzeichen, 1900, S. 40.)

Schneeli, Gustav, und Paul **Heitz.** Hans Holbein: Initialen. Hrsg. v. G. S. u. P. H. hoch 4⁰, 104 Taf. m. 14 S. Text. Strassburg, J. H. E. Heitz. Subscr.-Pr. M. 15.—; Ladenpr. M. 20.—.

Schnorrenberg, Jacob. Aus der Sammlung Heinrich Lempertz senior. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 197.)

— Ulrich Zell, Kölns erster Buchdrucker. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 19.)

Schorbach, Karl. Die urkundlichen Nachrichten über Johann Gutenberg. (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg, hrsg. von O. Hartwig, Mainz 1900, S. 133.)

Schreiber, W. L. Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle. Tome VIII. Contenant la deuxième partie des fac-similés des livres xylographiques. Fol. XI S. m. 32 Taf. Berlin, A. Cohn Nachf. M. 12.—.

— Vorstufen der Typographie. (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg, hrsg. von O. Hartwig, Mainz 1900, S. 25.)

— Zu Gutenbergs 500jähr. Geburtstagsfeier. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 44. Jahrg., Juni.)

Schricker, A. Benjamin Zix, Kupferstecher und Radirer, 1772—1811. (Allgemeine Deutsche Biographie, 45. Bd., Leipzig 1900, S. 382.)

Schubert, Dr. Anton. Einige unreproduzierte Inkunabelsignete. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 114, 157, 211, 299 u. 336.)

Schwenke, Abteilgs.-Dir. Dr. Paul. Untersuchungen zur Geschichte des ersten Buchdrucks. (= Festschrift zur Gutenbergfeier. Hrsg. von der Königl. Bibliothek zu Berlin am 24. VI. 1900.) Lex. 8⁰. IX, 90 S. mit eingedr. Fksms. u. 1 Taf. Berlin (A. Asher & Co.). M. 5.—.

Slater, J. Herbert. Some prints in colours. (The Art Journal, 1900, S. 327.)

Sorel, Alexandre. Portraits compiégnois. Bertrand-Quinquet, imprimeur-libraire à Compiègne (1755—1808). Notice biographique; par A. S., président honoraire du tribunal civil, ancien président de la Société historique de Compiègne. In-8⁰, 52 pages. Compiègne, imprim. Lefebvre. 1899. [Tiré à 50 exemplaires sur papier teinté. Extrait du t. 9 du Bulletin de la Société historique de Compiègne.]

— Recherches historiques sur l'imprimerie et la librairie à Compiègne avant 1789; par A. S., président honoraire du tribunal civil, ancien président de la Société historique de Compiègne. In-8⁰, 32 pages. Compiègne, imp. Lefebvre. 1899. [Tiré à 50 exemplaires sur papier teinte. Extrait du t. 9 du Bulletin de la Société historique de Compiègne.]

Steiff, K. Gottfried Back, Antwerpener Buchdrucker des XV. u. XVI. Jahrh. (Allgemeine Deutsche Biographie, 46. Bd., Leipzig 1900, S. 174.)

Steinhausen, Georg. Der Kaufmann der deutschen Vergangenheit. (= Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. v. Geo. Steinhausen. II.) Lex. 8⁰. 129 S. mit 150 Abbildgn. u. Beilagen nach den Originalen aus dem 15. bis 18. Jahrh. Leipzig, E. Diederichs. M. 4.—.

Storia, Per la, del libro in Italia nei secoli XV e XVI: notizie raccolte a cura del Ministero della pubblica istruzione. Firenze, Leo S. Olschki edit. (tip. di Salvadore Landi), 1900. 8⁰. XII, 123 p. con tavola. [Inhalt: 1. A S. E. il Ministro della pubblica istruzione: [relazione di Guido Biagi]. 2. Roma. 3. Venezia. 4. Piemonte. 5. Milano. 6. Napoli. 7. Firenze. 8. Pavia. 9. Sicilia. 10. Cremona. 11. Parma. 12. Bologna. 13. Modena. 14. Lucca. 15. Cagliari. 16. Elenco delle riproduzioni contenute nell' albo di documenti per servire alla storia del libro in Italia nei secoli XV e XVI.]

Suida, Wilhelm. Die Genredarstellungen Albrecht Dürers. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 27. Heft.) gr. 8⁰, VII, 124 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3.50.

Tourlet, E. H. Contribution à l'histoire de l'imprimerie à Loudun et à Châtellerault; par E. H. T., membre de la Société archéologique de Touraine. In-8⁰, 20 p. Saumur, impr. Picard. Tours, lib. Péricat. 1900. [Extrait de la Revue poitevine et saumuroise.]

Trost, Alois. Wiener Triumphbogen und Trauergerüste auf Stichen. (Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1900, No. 2, S. 9.)

Ueltzen, Johann. Das Flugblatt des Theodoricus Ulsenius mit Dürers Illustration. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 151.)

Valabrègue, A. Le graveur Émile Boilvin. (L'Oeuvre d'art, 1899, 1 novembre.)

Velke, Wilhelm. Zur frühesten Verbreitung der Druckkunst. (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg, hrsg. von O. Hartwig, Mainz 1900, S. 323.)

Vicaire, Georges. Manuel de l'amateur de livres du XIXe siècle (1801—1893). Préface de Maurice Tourneux. Fascicules in 8⁰ à 2 col. T. 4. Fascicule 11, col. 801 à 1184. Châteaudun, impr. de la Société typographique. Paris, libr. Rouquette. 1900. 10 fr. le fascicule.

W., J. C. Imprimeurs et libraires parisiens, correcteurs, graveurs et fondeurs. Particularités publiées ou peu connues. (Bulletin du Bibliophile, 1900, S. 417 u. 499.)

Wallau, Heinrich. Die zweifarbigen Initialen der Psalterdrucke von Johann Fust und Peter Schöffer. (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg, hrsg. von O. Hartwig, Mainz 1900, S. 261.)

Warren, John Byrne Leicester. A Guide to the Study of Book Plates. (Ex-Libris.) Roy, 8vo., 236 p. Simpkin. 10/6.

Weber, Priv.-Doz. Dr. Paul. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 23. Heft.) gr. 8⁰. V, 110 S. mit 4 Lichtdr.-Taf. u. 7 Textbildern. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 5.—. [Inhalt: 1. Wege und Umwege bisheriger Auslegung. 2. Dürers Reiter u. das Handbüchlein des christlichen Ritters von Erasmus von Rotterdam. 3. Der christliche Ritter, ein Ideal der deutschen Mystik. 4. Dürers künstlerische Leistung bei der Darstellung des christlichen Ritters. 5. Melancholie u. Hieronymus — ein alter Gegensatz in neuer Form. 6. Erklärung der Dürerischen Melancholie in allen Einzelheiten u. im Ganzen. 7. Die deutsche Melancholie am Vorabend der Reformation. 8. Der nationale Charakter der drei Dürerstiche.]

Wyss, Arthur. Der Türkenkalender für 1455. Ein Werk Gutenbergs. (Festschrift zum 500jährigen Geburtstage von Joh. Gutenberg, hrsg. von O. Hartwig, Mainz 1900, S. 305.)

— Ein deutscher Cisianus für das Jahr 1444, gedruckt von Gutenberg. (= Drucke u. Holzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh. in getreuer Nachbildung. V.) gr. 4⁰, 19 S. mit 1 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 3.—.

— War Gutenberg verheirathet? (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 335.)

Zedler, Bibliothekar Dr. Gottfried. Die Inkunabeln nassauischer Bibliotheken. Festschrift zur 500jähr. Gedächtnisfeier Johann Gutenbergs. (= Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde u. Geschichtsforschung, 31. Bd., 1900, 1. Heft.) Lex. 8⁰. VIII, 114 S. m. Abbildgn. Wiesbaden, R. Bechtold & Co. (Leipzig, O. Harassowitz.) M. 6.—.

Zur Erinnerung an die Gutenberg-Feier in Mainz 1900. 8⁰, XXXIV, 80 S. Mainz, Mainzer Verlagsanstalt, 1900. [Inhalt: Prof. Dr. Joh. Ledroit: Johannes Gutenberg u. seine Kunst. — Führer durch Mainz.]

Kunstgewerbe.

A. Une trouvaille archéologique à Gand: terre-cuite vernissée du XIIIe ou XIVe siècle. (Pet. revue illustrée d'art et d'archéol. en Flandre, 1900, S. 2.)

Ainalow, D., und N. **Katanow.** Beschreibung eines Metallspiegels mit arabischer Inschrift (im Museum der Stadt Minussinsk des Gouvernements Jenisseisk). Kasan, 1900. [In russischer Sprache.]

Aleandri, Vittorio Emanuele. Alcune notizie di M. Giovanni di Piergiacomo da Sanseverino, artefice di tarsìa e d'intaglio. (Arte e Storia, 1900, S. 50.)

Augst, H. Ein Steigbügel des XV. Jahrhunderts aus dem Wallis. (Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, 1899, S. 132.)

Bäschlin, H. Geschichte der alten Glocken im Münster. (Die Münsterglocken. Festschrift, Schaffhausen, Kommissionsverlag von Karl Schoch, 1899.)

Barbier de Montault, X. La Couronne de fer, au Trésor de Monza (Lombardie). 1. Auteurs français. 2. Inventaires de Monza. 3. Reproductions de la couronne. 4. Description de la couronne de fer. 5. Comparaison avec l'autel de Milan. 6. Couronnes articulées. 7. Cercle de fer. 8. Absence de rouille. 9. Textes. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 377.)

— La Tapisserie des saints Gervais et Protais, à la cathédrale du Mans; par Mgr. X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. In-8⁰, 38 p. Laval, imp. et lib. A. Goupil. 1900.

— Le Trésor de l'église St.-Ambroise à Milan. III. IV: Le Missel du couronnement (1395). V: Livres de chœur (XVe siècle). VI: La Châsse des ss. Innocents (XVe siècle). VII: L'Instrument de Paix (XVe siècle). VIII: La Croix de procession (XVIe siècle). IX: Chandeliers de cristal (XVIe siècle). X: Bannière (XVIe siècle). (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 502; 1900, S. 116.)

Baumstark, A. Altarkreuze in nestorianischen Klöstern des VI. Jahrhunderts. (Römische Quartalschrift, 1900, S. 70.)

Baur, Dr. Lud. Handwerkerordnung des Klosters Roth O. Praemonstrat. aus dem Jahre 1666. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1900, S. 108.)

Beaumont, Charles de. Les tapisseries de Marie d'Albret au musée de Nevers. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 361.)

Beck. Kunststickerei im Mittelalter in Oberschwaben. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1900, S. 62.)

Bellini, G. M. Alcuni oggetti d'oreficeria abruzzese. (Rivista abbruzzese, 1900, 5.)

Benn, R. Davis. Some rare old Pewter. (The Art Journal, 1899, S. 313 u. 347.)

Bergmans, Paul. Obituaire de Saint-Jean. XVe - XVIe siècle. Bibliothèque de la ville et de l'université, mss. no. 116. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 14, 1899.)

— Reliure de Jean Guillebert. XVe siècle. Bibliothèque de la ville et de l'université, G. 11127. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 13, 1899.)

— Reliure de livre enchaîne. XVe siècle. Bibliothèque de la ville et de l'université, Rés. 406. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 10, 1899.)

Bergner, Pfr. Dr. Heinrich. Die Glocken des Herzogt. Sachsen-Meiningen. (= Schriften des Vereins f. Sachsen-Meiningische Geschichte u. Landeskunde, 33. Heft.) gr. 8⁰. 169 S. mit 48 Abbildgn. Hildburghausen, Kesselring. M. 3.60.

Berlin v. Wimpfen, Peter, ein süddeutscher Goldschmied des XV. Jahrhunderts. (Handelszeitung für die Gold- und Silberwaren-Industrie, 1899, 20.)

Berling, Karl. Das Meissner Porzellan u. seine Geschichte. Mit 15 Chromolith., 15 Heliograv., 1 Markentaf. u. 219 Textabbildgn. gr. Fol. XVIII, 211 S. Leipzig, F. A. Brockhaus. Geb. M. 160.—.

— Die sächsischen Hofkellereigläser. (Festschrift zum fünfundsiebzigjähr. Jubiläum d. K. Sächs. Altertumsvereins, Dresden 1900.)

Bezold, Gustav von. Ein Orgelgehäuse aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. (Mitteilungen aus dem germ. Nationalmuseum, 1900, S. 138.)

Boeheim, Wendelin. Einzelheiten in der Ausrüstung zum alten deutschen Gestech. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, S. 9.)

— Ueber den Wert der Meistermarken. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, S. 68.)

Bouillet, A. Un problème d'orfèvrerie. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 336.)

Brackebusch, F. Ueber Antependien der Gandersheimer Aebtissin Elisabeth Ernestine Antonie, geborenen Herzogin von Sachsen-Meiningen, in der Stiftskirche zu Gandersheim. (Christliches Kunstblatt, 1900, S. 140.)

Brandt, Gustav. Ein Mangelbrett des Hans Gudewerdt im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. (Jahrbuch der Hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten, 16. Jahrg., 1898.)

— Ein Mangelbrett des Hans Gudewerdt im hamburgischen Museum f. Kunst u. Gewerbe. [Aus: „Jahrb. d. Hambg. wiss. Anstalten".] Lex. 8⁰. 16 S. m. 3 Abbildgn. Hamburg, L. Gräfe & Sillem in Komm. M. 1.—.

Braun, E. W. Beiträge zur Keramik Schlesiens. (Mittheilungen des Kaiser Franz Joseph-Museums in Troppau, II, 1.)

— Joseph, S. J. Der Paramentenschatz zu Castel S. Elia. 1. Die Pontifikalsandalen und Mitren. Die Kaseln, Alben und Dalmatiken. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 291 u. 343.)

— — Die Albe des hl. Franziskus zu Assisi. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 105.)

— — Die liturgische Gewandung in den Riten des Ostens. (Stimmen aus Maria-Laach, 1900, 7. Heft.)

— — Die sogen. Dalmatik des hl. Lambertus in der Liebfrauenkirche zu Maestricht. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 375.)

Brüning, Adolf. Die Kunst des Eisenschmiedes. (Das Museum, V. Jahrg., S. 65.)

— Italienische Thürklopfer. (= Vorbilder-Hefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. v. Jul. Lessing, Heft 24.) gr. F⁰. 15 Lichtdr.-Taf. mit 3 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 10.—.

— Thürgriffe und Brunnenmasken.

(= Vorbilder-Hefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. v. Jul. Lessing, Heft 23.) gr. F⁰. 15 Lichtdr.-Taf. mit 3 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 10.—.

Brune, P. Les Reliques de l'abbaye de Baumeles-Messieurs (Jura) et leurs anciens authentiques; par M. l'abbé B., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8⁰, 16 p. et planches en noir et en coul. Paris, Imprim. nationale. 1899. [Extrait du Bulletin archéologique.]

— Les Reliques et le Reliquaire de saint Just à Château-Chalon; par l'abbé P. B., correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques. In-8⁰, 7 p. et grav. Lons-le-Saunier, impr. Déclume. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société d'émulation du Jura.]

— Un reliquaire de l'abbaye de Château-Chalon (Jura). (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 343.)

Büchi, Jos. Urkundliche Notizen über die Frauenfelder Plattner Hofmann. (Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, 1900, S. 27.)

Casier, Joseph. Confessionnal de l'église Saint-Sauveur. XVIIe siècle (1671). Eglise Saint-Sauveur. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 15, 1900.)

— Registre de la Confrérie Saint-Joseph. XVIIe siècle (1604). Eglise Saint-Sauveur. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 14, 1899.)

Cellini, Benvenuto. Vita di Benvenuto Cellini. Testo crit. con introd. e note stor. per cura di Orazio Bacci. Col ritratto del Cellini e con altre ill. (= Biblioteca di opere inedite o rare di ogni secolo della letteratura italiana, [10].) 8⁰, XCI, 451 p. Firenze, G. C. Sansoni, 1900.

Chabeuf, Henri. Les tapisseries de l'église Notre-Dame de Beaune. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 193.)

Chisel, Pen and Poignard; or, Benvenuto Cellini, his Times and his Contemporaries. By the Author of the Life of „Sir Kenelm Digby." With 19 Illusts. Cr. 8vo, 172 p. Longmans. 5/.

Chytill, Dr. Karel. Dějiny českého knihařství. Po stránce umělecké a technické líčí Dr. K. Ch. S 20 tab. a 7 vyborazeními v textu. 4⁰, 48 S. v Praze, Společenstvo knihařů atd. v. Praze, 1899. [Geschichte der böhmischen Buchbinderei nach der künstler. u. techn. Seite.] Kr. 6.—.

Coffignal, Louis. Verres et Emaux: par L. C., ingénieur des arts et manufactures. In-18 jésus, VII, 332 p. avec 129 fig. Dijon, imp. Darantière. Paris, libr. J. B. Baillière et fils. 1900. [Encyclopédie industrielle.]

Cunynghame, Henry. On the Theory and Practice of Art-Enamelling upon Metals. With Illusts. Cr. 8vo, 152 p. Constable. 6/.

Davenport, Cyril. English Embroidered Bookbindings. (English Bookman's Library.) Roy. 16mo, 146 p. Paul, Trübner and Co. 10/6.

Declève, Jules. L'horloge du château à Mons, par J. D., vice-président du Cercle archéologique. Mons, imprimerie Dequesne-Masquillier et fils, 1899. In-8⁰, 8 p. et 1 pl. hors texte. [Extrait des Annales du Cercle archéologique de Mons, tome XXIX.]

Deloche, M. Etude historique et archéologique sur les anneaux sigillaires et autres des premiers siècles du moyen âge. Description de trois cent quinze anneaux, avec dessins; par M. M. D., membre de l'Institut. Grand in-8⁰, LXV, 402 p. Angers, impr. Burdin. Paris, lib. Leroux. 1900.

Disegni, I vecchi, d'arte decorativa nella Galleria degli Uffizi. (Arte italiana decorativa e industriale, 1899, S. 61.)

Doer, W. H. Die Frauenfelder Harnische im Landesmuseum. (Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, 1900, S. 21.)

Donnet, Fernand. Les fondeurs de canons malinois du XVIe siècle. Malines, L. et A. Godenne, 1899. In-8⁰, 19 p. fr. 1.—.

Douglas, L. The Maiolica of Siena. (The Nineteenth Century, 1900, September.)

Drechsler. Des schlesischen Bauern Werkzeug und Hausgerät. (Mittheilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, hrsg. von F. Vogt und O. Jiriczek, Jahrg. 1899, Heft VI, No. 4.)

Dümmler, K. Bau- und Kunst-Keramik alter u. neuer Zeit. Zwanglose Hefte, hrsg. v. K. D. 1. Jahrg. 4 Hfte. hoch 4⁰. (1. Hft. VII S. m. 12 z. Tl. farb. Taf.) Halle, W. Knapp. à Hft. M. 3.—.

Eberstadt, Rudolph. Der Ursprung des Zunftwesens und die älteren Handwerkerverbände des Mittelalters. 8°. 201 S. Leipzig, Duncker & Humblot, 1900.

Effmann, Wilh. Die Glocken der Stadt Freiburg i. d. Schweiz. Mit 84 Abbildgn. auf 34 Taf. u. 1 Textfig. gr. 8°. IV, 208 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 9.—.

Ehrenthal, M. von. Genuesische Klingen. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, S. 25 u. 74.)

Engel, B. Waffengeschichtliche Studien aus dem Deutschordensgebiet. 1. 2. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, 2. Bd., 4. Heft.)

Engerand, Fernand. L'Industrie de la dentelle en Normandie. (Revue des deux-mondes, 1900, 1 avril.)

F[abriczy]., C. v. Die „Pax von Chiavenna." (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 82.)

Farcy, Louis de. Fleurs sur les autels. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 336.)

— La Broderie, du XIe siècle jusqu'à nos jours, d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires. (Supplément.) In-f°, p. 139 à 148 et 34 planches. Angers, imp. Josselin-Belhomme. 1900.

Fastidio, Don. Costumanze dell' arte degli orefici. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 127.)

Faymonville, Karl. Die Purpurfärberei der verschiedenen Kulturvölker des klassischen Altertums und der frühchristlichen Zeit. Beschreibung und Abbildung d. verschied. Arten, scalae, d. Purpurs, desgl. von heute noch erhaltenen gemusterten Purpurgeweben im Abendlande. Inaug.-Diss. 8°. 75 S. Heidelberg, Ph. Wiese, 1900.

Ganz, Paul. Heraldik in Kunst und Kunstgewerbe. (Archives héraldiques suisses, 1899, Nr. 3.)

Gelli, Jacopo. Guida del raccoglitore e dell' amatore di armi antiche, con disegni di L. Pasini. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. di S. Landi), 1900. 16° fig. XII, 434 p. con venticinque tavole.

Gerbaux, Fernand. Les Papeteries d'Essonnes, de Courtalin et du Marais de 1791 à 1794. In-8°, 12 p. Besançon, imp. Jacquin. 1899. [Extrait du Bibliographe moderne.]

Gilleman, Ch. Tapisseries de l'ancienne abbaye de Baudeloo. XVIIe siècle (1656). Athénée royal fossé d'Othon, no. 4. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 13, 1899.)

Giraud, J. B. Documents pour servir à l'histoire de l'armement au moyen âge et à la Renaissance; par J. B. G., conservateur des musées archéologiques de la ville de Lyon. T. 9: Notes pour servir à l'histoire de la sidérurgie en Lorraine (Arsenal de Nancy, Mines, Forges, Armes, etc.). Grand in-8°, pages 99 à 191. Lyon, imp. Rey; l'auteur. 1900.

Goffic, Ch. Le. L'ivoirerie dieppoise. (La Quinzaine, 1899, 1 décembre.)

Grave, E. Un inventaire de meubles au château d'Issou (1765); le Règlement du collège de Mantes en 1720; par E. G., membre de la commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise. In-8°, 18 p. Versailles, imp. Cerf. 1899. [Extrait du Bulletin de la commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise.]

Guigue, G. L'Entré de François I. Roy de France en la cité de Lyon le 12 juillet 1515. Publiée p. la Ire fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque ducale de Wolfenbuttel par G. G. f°. XXXIX, 180 p. imprimé par A. Rey et Cie, orné de bandeaux et culs-de-lampe dessinés spécialement pour cet ouvrage, et de 14 héliogravures de Dujardin, reproductions des miniatures du manuscrit original. Lyon 1900. fr. 100.—.

Hach, Dr. Theodor. Einige silberne Zunftgeräte im Museum Lübeckischer Kunst- und Kulturgeschichte. (Das Museum zu Lübeck, Festschrift, 1900, S. 247.)

— Einige silberne Zunftgeräte im Museum lübeckischer Kunst- u. Kulturgeschichte, beschrieben u. erläutert. [Aus: „Das Museum zu Lübeck."] gr. 8°. 32 S. m. 4 Taf. Lübeck, E. Schmersahl Nachf. M. 2.50.

Haeghen, Vict. van der. Fermoirs d'Eloi de Wulf. XVIe siècle. Archives de la ville, série 196, no 1. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 11, 1899.)

— Reliure de Liévin Stuvaert. XVe siècle. Bibliothèque de la ville de Gand, G. 4391. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 10, 1899.)

— Reliure du petit registre des tonlieux

XVe siècle (1484). Archives de la ville de Gand (série 93 bis, no. 13). (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 10, 1899.)

Häne, J. Zum Wehr- und Kriegswesen in der Blütezeit der alten Eidgenossenschaft. 8⁰. 41 S. Zürich, Fr. Schulthess.

Hampe, Th. Das Lebensende Georg Wechters des Aelteren († 1586) und seines Sohnes Hans Wechter. (Mitteilungen aus dem germ. Nationalmuseum, 1900, S. 109.)

— Goldschmiedearbeiten im Germanischen Museum. II. Langobardische Votivkreuze aus dem VI.—VIII. Jahrhundert. III. Ein Langobardischer Schafftbeschlag aus dem VII.—VIII. Jahrhundert. IV. Ein Vortragskreuz aus dem X. Jahrhundert. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1900, S. 27 u. 92.)

Heere, Reinhold. Stillehre f. das Kunstgewerbe. 4. Aufl. gr. 8⁰. IV, 135 S. m. 240 Abbildungn. Berlin, L. Oehmigke's Verl. M. 2. —.

Heider, Archit. Moriz, u. Maler Oscar **Grüner.** Louis XVI. u. Empire. Eine Sammlg. v. Façadendetails, Plafonds, Interieurs, Gitter, Möbeln, Vasen, Oefen, Ornamenten etc. in kaiserl. Schlössern, Kirchen, Stiften, Schlössern des Adels u. anderen Monumentalbauten Oesterreichs aus der Epoche Josef II. bis Franz II. Gesammelt, aufgenommen u. gezeichnet v. H. u. G. (Schluss-)Lfg. (15 Taf. in Lichtdr.) gr. Fol. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 15. —.

Heierli, Julie. Die Schweizer-Trachten vom XVII—XIX. Jahrh. nach Originalen. Dargestellt unter Leitg. v. Frau J. H. u. auf photomechan. Wege in Farben aufgeführt. 4—6. Serie. gr. Fol. (à 6 Taf. m. 6, 4 u. 4 S. illustr. Text.) Zürich, Polygraph. Institut (vorm. Brunner & Hausser). à M. 12. —.

Heuser, E. Eine Sammlung von Frankenthaler Porzellan. (Centralblatt f. Glasindustrie u. Keramik, 502.)

Hirsch, Emil, Antiquariat, München. Litteratur über Historische u. Volks-Trachten. Geschichte einzelner Stücke d. menschl. Kleidung. Geistl. Costüme. Alte Waffen. Militär-Uniformen. Ein Beitrag z. Kulturgesch. d. Menschheit. 8⁰, 184 S. München, E. Hirsch, 1900. Katalog 18.

Hoffmann, E. Wendel Dietterlin und seine Nachfolger. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, hrsg. v. A. Seder u. Fr. Leitschuh, 1. Jahrg., 1. u. 3. Heft.)

Hottenroth, Friedrich. Deutsche Volkstrachten — städtische u. ländliche — vom XVI. Jahrh. an bis um die Mitte des XIX. Jahrh. (II:) Volkstrachten aus West- u. Nordwest-Deutschland. gr. 8⁰. VIII, 220 S. m. 52 Abbildgn. u. 48 farbigen Taf. Frankfurt a/M., H. Keller. M. 24. —.

Houdebine, Timothée L. Le Mobilier du prieuré de la Haie-aux-Bons-Hommes-lez-Angers: Ce qui nous reste du mobilier. La chaire du prieur. Les stalles de l'église prieurale. Miséricordes. Parcloses. Jouées. Dosserets. Côté de l'Evangile. Côté de l'Épitre. Le lutrin. Technique des stalles. Conclusion. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 410.)

Hulley. Der Domschatz zu Trier vor der französischen Revolution. (Pastor bonus, hrsg. von P. Einig, XII, 8—12.)

Humann, Georg. Der grosse Radleuchter im Hildesheimer Dome. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 45.)

Huszka, Joseph. Magyarische Ornamentik. Verf. u. gezeichnet v. J. H. Deutsch v. Dr. Willib. Semayer. hoch 4⁰. 20 S. m. 50 (12 farb.) Taf. Leipzig, K. W. Hiersemann. Geb. M. 30. —.

Intagliatore, Un abile, in cuoio. (Arte italiana decorativa e industriale, 1900, S. 29.)

Jaennicke, Friedrich. Geschichte der Keramik. (= Weber's illustrirte Katechismen, Nr. 185.) XI, 810 S. mit Titelbild u. 416 in den Text gedr. Abbildgn. 12⁰. Leipzig, J. J. Weber. Geb. M. 10. —.

Jelic, Luca. Thesaurus ecclesiae cathedralis Nonensis in Dalmatia. (Compte-rendu du quatrième congrès scientifique international des Catholiques tenu à Fribourg (Suisse) 1897. Fribourg 1898. IX: Art Chrétien, Archéologie, Epigraphie.)

Jessen, Peter. Das Buch als Kunstwerk. (In: Bücher und Wege zu Büchern, herausgegeben von Arthur Berthold, Berlin u. Stuttgart, W. Spemann, 1900, S. 457.)

Joseph, D. Jean Lamour und die französische Schmiedekunst des 18. Jahrhunderts. (Internationale Revue f. Kunst etc., I, S. 136.)

Kaufmann, Carl M. Die aegyptischen Textilien des Museums Campo santo. (Στρωμάτιον ἀρχαιολογικὸν des deutschen Campo santo, 1900, S. 32.)

Keller, A. Die drei Kriegerstatuen Berns, Berchtold V. von Zähringen, Rudolf von Erlach, Adrian von Bubenberg. Ein Exkurs über die Entwicklung der kriegerischen Rüstungen in d. Schweiz vom Ende des XII. bis zum Ende des XV. Jahrhunderts. Sonderabdruck aus der „Schweiz. Monatsschrift für Offiziere aller Waffen". Frauenfeld 1900.

Kersten-Aschaffenburg, P. Geschichte und Aesthetik des künstlerischen Bucheinbandes. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XI, 1900, S. 101.)

Keussen, Herm. Die altkölnische Borte. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 149.)

Khanenko, B. Antiquités russes. Croix et images. 4⁰, mit 32 phototyp. Tafeln. Kiew, 1900.

Kirchenmöbel aus alter u. neuer Zeit. 6. (Schluss-)Lfg. gr. Fol. (10 Lichtdr.-Taf. m. VI S. Text.) Berlin, E. Wasmuth. M. 10.—.

Knebel, Konrad. Die Mal- u. Zeichenkunst in Freiberg. Dritter Beitrag zur Kenntniss des älteren Kunsthandwerks in Sachsen. (Mittheilungen vom Freiberger Alterthumsverein, hrsg. v. K. Knebel, 36. Heft.)

— Samuel Klemm, der bedeutendste Künstler der Freiberger Goldschmiedezunft. (Mittheilungen vom Freiberger Alterthumsverein, 35. Heft.)

Köhler, Bruno. Allgemeine Trachtenkunde. 1. Tl.: Das Altertum. 2. Tl.: Das Mittelalter. 1.—2. Abtlg. (= Universal-Bibliothek, Nr. 4059, 4060, 4074, 4075, 4104, 4105). gr. 16⁰. 228, 255 u. 250 S. mit 848 Kostümbildern, gezeichnet vom Verf. Leipzig, Ph. Reclam jun. à M. —.20.

Kraus, Johann. Die Marken oder Fabrikzeichen der Porzellanmanufaktur in Frankenthal (1756—1800). Nebst archival. und anderen Beiträgen zur Geschichte der Fabrik und der darin beschäftigten Künstler. Mit Abbildgn. 8⁰, 45, XIII S. Frankenthal, Selbstverlag, 1899.

Krieckingen, van. De kunst van boekbinden. (Dietsche warande, 1899, S. 535.)

Kuppelmayr, Rudolf. Krumstab. Vorgezeigt von Herrn Hof-Antiquar Julius Böhler. (Zeitschrift des Münchener Alterthumsvereins, N. F., XI, 1900, S. 9.)

— Salzfass aus dem Besitze des Herrn Antiquars Lämmle. (Zeitschrift des Münchener Alterthumsvereins, N. F., XI, 1900, S. 10.)

Labande, L. H. Fragment d'un inventaire estimatif du trésor royal de France (premier tiers du XVᵉ siècle); par M. L. H. L., correspondant du ministère de l'instruction publique à Avignon. In-8⁰, 8 p. Paris, Imprim. nationale. 1899. [Extrait du Bulletin archéologique (1899).]

Lacher, K. Zwei Steirische Thonöfen aus dem XVIII. Jahrhundert. (Kunst und Kunsthandwerk, III. Jahrg., 1900, S. 188.)

Lacquet, E. Anciens carreaux historiés. I. II. III. IV. XIIIᵉ—XIVᵉ siècles. Musée archéologique. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 17, 1900.)

— Lustre en cuivre. XVIᵉ siècle. Musée archéologique, no. 1320. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 15, 1900.)

Lafond, Paul. L'Art décoratif et le Mobilier sous la République et l'Empire. Préface de M. Henry Houssaye, de l'Académie française. Grand in-4⁰, IV, 227 p., 10 eaux-fortes originales de l'auteur et 89 dessins par Maurice Magniant. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, lib. Laurens. 1900.

Lambert, J. Malet. Early English Craft Gilds. (The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 179; Vol. VIII, 1900, S. 64 u. 115.)

Latour, Graf Vincenz. Altes Wiener Silber. (Kunst und Kunsthandwerk, II. Jahrg., 1899, S. 417.)

Lava, Barnaba. Ornamentazione floreale del sec. XVI nell' Abbazia di Paraglia. (Arte italiana decorativa e industriale, 1899, S. 99.)

— Un Leggio del Cinquecento. (Arte italiana decorativa e industriale, 1900, S. 59.)

Lehmann, Hans. Die Chorstühle in der ehemaligen Cisterzienser-Abtei Wettingen. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. Imp. 4⁰. (S. 1—12 m. Abbildgn. u. 6 Taf.) Zürich, Hofer & Co. 2. Liefg. Subskr.-Pr. M. 4.50.

Lenz, Ed. v. Mitteilungen aus der Renaissanceabteilung der kaiserl. Eremitage zu St. Petersburg. I. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, 2. Bd., 4. Heft.)

Lessing, Geh. Reg.-R. Dir. Prof. Dr. Julius. Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. (In 5 Liefgn.) 1. Lfg. gr. F⁰. (10 z. Tl. farb. Taf. m. 10 S. illustr. Text.) Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 20.—.

Litchfield, Frederick. Illust. History of Furniture from the Earliest to the Present Time. With Numerous Illusts. 4th ed. Imp. 8vo, 292 p. Truslove and Hanson. 15/.

— Pottery and Porcelain. A Guide to Collectors. Containing 150 Illusts. of Specimens of Various Factories. 7 Coloured Plates, and Marks and Monograms of all the Important Makers. Imp. 8vo, 378 p. Truslove and Hanson. 15/.

Lochner, Anton. Germanische Möbel' Eine Sammlg. kunstgewerbl. Vorbilder aus der Zeit von 1450 bis 1800, meist aus den Museen Nürnbergs. In 100 (Aubeldr.)-Taf. nach der Natur aufgenommen, in Feder gezeichnet und hrsg. 3 Serien. (1. Gotische Möbel. (40 Taf.) M. 20.—. 2. 3. Renaissance-Möbel. (à 30 Taf.) à M. 15.—). 2. [Titel-] Aufl. gr. Fol. Berlin, M. Spielmeyer.

Longuemare, P. de. Notes sur quelques fondeurs caennais de 1640 à 1730. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 789.)

Lüer. Ueber die Entwickelung der Schraube. (Sitzungsbericht II, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Maass, Ernst. Inschriften und Bilder des Mantels Kaiser Heinrichs II. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 321 u. 361.)

Mariotti, C. Oggetti sacri d'argento esulati da Ascoli nel 1796. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 137.)

Marquet de Vasselot, Jean J. Faïences Musulmanes, à propos d'un livre récent. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 163.)

— La croix-reliquaire du trésor de Reichenau. (Revue archéologique, XXXVI, 1900, S. 176.)

— La croix-reliquaire du trésor de Reichenau. In-8⁰, 8 pages et 1 pl. Angers, imprim. Burdin. Paris, libr. Leroux. 1900. [Extrait de la Revue archéologique.]

Marshall, H. Zur Aesthetik und Geschichte des Rahmens. (Reclam's Universum, 16. Jahrgang, 1899-1900, Heft 8.)

Martin, F. R. Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550—1650. Fol. 23 S. m. 30 Abbildgn. u. 10 Taf. Stockholm. Leipzig, K. W. Hiersemann in Komm. M. 30.—.

— Schwedische königl. Geschenke an russische Zaren 1647—1699. Silberschätze in der kaiserl. Schatzkammer zu Moskau. gr. Fol. VII, 44 u. XLII S. m. Abbildgn. u. 51 Lichtdr.-Taf. Stockholm (F. Hey'l). Geb. M. 100.—.

— Stickereien aus dem Orient aus der Sammlung F. R Martin. Fol. 12 S. m. 18 Lichtdr.-Taf. Stockholm. Leipzig, K. W. Hiersemann in Komm. M. 20.—.

— The Persian lustre vase in the Imperial Hermitage at St. Petersburg and some fragments of lustre vases, found near Cairo at Fostât. F⁰. 7 S. m. 5 Fig., 5 Taf. u. 5 Bl. Erklärungen. Leipzig, K. W. Hiersemann in Komm. M. 10.—.

Mastro Francesco Ambrosi e mastro Valerio Armellino di Urbino intagliatori. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 79.)

Maxe-Werly. Fondeurs „tumbiers", fondeurs de canons, fondeurs de cloches. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 235.)

Mayer, Dr. Manfred. Auszüge aus einem zur Zeit ungedruckten Werke: „Die Wandteppiche des Bayerischen Königshauses." 1. Quellen. 2. Die Herstellung der Wandteppiche. 3. Aufbewahrung und Unterhaltung der Wandteppiche. 4. Der Handel mit Wandteppichen, deren Preise und Ausstellungen. 5. Bestimmung der Entstehungszeit von Wandteppichen. (Zeitschrift des Münchener Alterthumsvereins, N. F., XI, 1900, S. 11.)

Mazzatinti, G. Inventario di reliquie del secolo XIII. (Rassegna Bibliografica dell'arte italiana, III, 1900, S. 76.)

Melani, A. L'arte del ferro battuto nel Settecento e oggi. (Arte italiana decorativa e industriale, 1900, S. 31.)

— S. Miniato al Monte presso Firenze e le sue opere d'arte decorativa. (Arte italiana decorativa e industriale, 1900, S. 45.)

Mély, F. de. A propos de la couronne de fer, par Mgr. X. Barbier de Montault. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 516.)

— Les reliques de la sainte couronne d'épines d'Aix-la-Chapelle et de Saint-Denis. In-8⁰. 7 p. Angers, imprimerie Burdin. Paris, librairie Leroux, 1899. [Extrait de la Revue archéologique.]

Metzger, Max. Lübecker Ofenkacheln der Renaissancezeit. (Das Museum zu Lübeck, Festschrift, 1900, S. 123.)

— Lübecker Ofenkacheln der Renaissance-Zeit. Eine Studie. [Aus: „Das Museum zu Lübeck".] gr. 8⁰. 30 S. m. Abbildgn. u. 3 Taf. Lübeck, E. Schmersahl Nachf. M. 2.—.

Michon, Etienne. Au Musée du Louvre. Le trésor de Pétrossa. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 173.)

Middleton, G. A. T., and **Carden,** R. W. Ornamental Details of the Italian Renaissance, Measured and Drawn. Fol. Batsford. 25/.

Migeon, Gaston. Les cuivres Arabes. Le vase Barberini au Louvre. Le „Baptistère de saint Louis" au Louvre. (Gazette des beaux-arts, 3ᵉ période, t. 22, 1899, S. 462; t. 23, 1900, S. 119.)

Minkus, Fritz. Edelzinnkanne des Museum Francisco-Carolinum in Linz. (Kunst und Kunsthandwerk, III. Jahrg., 1900, S. 434.)

— Ein gothisches Trinkhorn. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 383.)

Modern-Wien, Heinrich. Jean Baptiste Claude Odiot. (Kunst und Kunsthandwerk, III. Jahrg., 1900, S. 164.)

Müller, E. Une boîte cylindrique à plaques d'ivoires (XIIᵉ siècle), conservée à Braine-le-Comte (Aisne). (Notes d'art et d'archéologie, 1900, avril.)

Müntz, Eugène. Inventaire des tappisseries de la Tour de Londres à la mort du roi Henri VIII (1547). (L'Oeuvre d'art, 1899, 1 novembre.)

— Une broderie inédite exécutée pour le pape Jean VII, 700—708. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 18.)

Munck, E. de. Notes pour servir à l'histoire des papeteries belges. (Revue graphique belge, 1899, S. 105.)

Musset, G. Les faïences populaires de La Rochelle au XVIIᵉ siècle. (Le Pays Poitevin, 1900, avril.)

Muzio, Virginio. Vecchi cuoi artistici nella raccolta dei signori Mora a Milano. (Arte italiana decorativa e industriale, 1899, S. 93.)

Nijland, M. C. Jets over het Sneeker goud-en zilversmidsgild. (Oud-Holland, XVIII, S. 83.)

Oberhänsli, E. Aufnahmen alter schweizerischer Kunst - Schmiedearbeiten. 2. Aufl. 3. u. 4. Lfg. Gr.-F⁰. à 5 Bl. Zürich, Moriz Kreutzmann.

Odobesco, A. Le Trésor de Pétrossa. Historique — Description. Etude sur L'Orfèvrerie Antique. Ouvrage Publié sous les Auspices de Sa Majesté le Roi Charles I. de Roumanie. Avec 372 Illusts., Chromolithographies et Héliogravures. Fol., 695 p. Paris, J. Rothschild. fr. 200.—.

Odrzywolski, Slawomir. Die Renaissance in Polen. Kunstdenkmale des XVI. u. XVII. Jahrh. gr. Fol. 52 Taf. m. 12 S. deutschem u. poln. Text. Wien, A. Schroll & Co. In Mappe M. 25.—.

Otto, Mädchensch.-Dir. Dr. Ed. Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwickelung. (= Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständl. Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens, 14. Bdchn.) 8⁰. VI, 154 S. mit 27 Abbildgn. auf 8 Taf. Leipzig, B. G. Teubner. M. —.90.

Pagé, Camille. La Coutellerie depuis l'origine jusqu'à nos jours. La Fabrication ancienne et moderne. Illustrations de MM. Jules Pagé, Eugène Braguier et Philippe, gravées par M. Victor Rose et par MM. Ducourtioux et Huillard. T. 4. Quatrième partie (suite): le Commerce de la coutellerie; les Ouvriers couteliers. In-4⁰, p. 641 à 872, XLVIII, avec 55 planches et 1 portrait de l'auteur. Châtellerault, imp. Rivière. 1898.

Pahud, Fr. Autel de l'ancienne église de la tour de Trême. (Fribourg artistique, 1899, 4.)

Parsch, Cassierer Archiv. F. X. Die Olmützer Kunstuhr. Eine genaue Beschreibg. des Kunstwerkes, m. e. geschichtl. Anh. gr. 8⁰. 34 S. m. Abbildgn. u. 6 Taf. Olmütz, L. Kullil. M. —.84.

Peacock, Florence. Samplers. (The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 71.)

Perathon, Cyprien. Iconographie des tapisseries d'Aubusson. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 558.)

Pit, A. De zilveren Reliekschrijn van Elyas Scerpswert. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 65.)

Porzellan-Manufactur, Die königliche, zu Meissen in ihrer geschichtlichen u. künstlerisch. Entwicklung. (Sprechsaal, 1900, 14.)

Potier, Dr. Othmar Baron. Etwas über das Vorkommen geöhrter Nadeln an Dolchmessern. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, S. 32.)

— Glossen zum Rüstmeistervokabularium des Friedrich von Leber. Vortrag. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, 2. Bd., 4. Heft.)

Profit, Georges. La Gravure sur cuivre. In-8°, 69 p. Vannes, impr. Ve Lafolye et fils. Paris, lib. Plon. 1900.

Prou, Maurice, et E. **Chartraire.** Authentiques de reliques conservées au trésor de la cathédrale de Sens. Publiées par M. P. et l'abbé E. Ch., chanoine honoraire de la cathédrale de Sens. Petit in 8°, 46 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France.]

Ratolíska, Jos. B. O slohu ruzných národu se zvláštním zretelem k ornamentice. II. Střední vek. [Ueber den Stil verschiedener Völker, mit besonderer Rücksicht auf die Ornamentik. II. Mittelalter. 2. Auflage.] 8°, 107 S. mit 100 Textabbildgn. Prag, Alois Sarapatka. Kr. 3.80.

Redlich, Paul. Cardinal Albrecht von Brandenburg und das neue Stift zu Halle. 1520—1541. Viertes Capitel: Das Heiligtum. Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Studie. Inaugural-Diss. Leipzig. 8°. 92 S.

Ricostruzione, La, del Bucintoro: relazione al sindaco di Venezia. Venezia, stab. tip. Carlo Ferrari, 1900. 8°. 36 p.

Rippmann, Dr. Ofenkacheln u. Kachelmodel aus Stein a. Rhein. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, 1900, S. 15.)

Savini, Francesco. Il tesoro e la suppellettile della Cattedrale di Teramo nel secolo XV. (Archivio storico italiano, serie V, t. XXIV.)

Schirek, Karl. Sližaner Fund. (Museum Francisceum. Annales. MDCCCXCVII. Brünn, 1898.)

Schmidt, Karl Eugen. Das arabische Kunsthandwerk. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XI, 1900, S. 163.)

Schneider, Dr. Friedrich. Ostasien und mittelalterliche Kunstgebilde. Ein Blatt zur Geschichte von Cultus und Kunst in Ost und West. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 63.)

Schnütgen. Die altkölnische Borte. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 1.)

— Die silbervergoldete hochgothische Monstranz des Kölner Domes. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 225.)

— Gestickte gothische Parura. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 213.)

Schön, Theodor. Werke Vorarlberger Glockengiesser in Württemberg und Hohenzollern. (Diöcesanarchiv von Schwaben, 1900, S. 91.)

Schuermans, H. Châsse des XXXVI Saints à Anvers. Julienne de Cornillon. (Annales de l'Académie Roy. d'archéologie de Belgique, LII, 1900, S. 381.)

Schwindrazheim, O. Vierländer Kunst. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XI, 1900, S. 79 u. 111.)

Seder, Pfarrer. Kunstgegenstände in dem Bürgersaale zu München: 1. Monstranz. 2. Lunula. 3. Anghängsel. 4. Kelch. (Zeitschrift des Münchener Alterthumsvereins, N. F., XI, 1900, S. 26.)

— Anton. Wendel Dietterlin. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, hrsg. v. A. Seder und Fr. Leitschuh, 1. Jahrg., 3. Heft.)

— — u. Friedrich **Leitschuh.** Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, hrsg. m. Unterstützg. der elsass-lothring. Landes-Regierg. 1. Jahrg. Juli 1900—Juni 1901. 12 Hfte. gr. 4°. (1. Hft. 28 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf.) Strassburg, L. Beust. Vierteljährlich M. 3.—; einzelne Hfte. M. 1.20.

Selenka, Emil. Der Schmuck d. Menschen. gr. 8°. VIII, 72 S. mit 90 Textfig. Berlin, Vita. M. 4.—.

Signori, E. Alcune opere d'arte in Cremona. (Arte italiana decorativa e industriale, 1900, S. 37.)

Simon, Karl. Anhänger im Germanischen Museum. (Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1900, S. 118.)

Sitte. Die Schatzkammer Nadasdy's. (Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXI.)

Soil, Eugène. Notes sur les faïences de Tournai. (1670—1815.) (Annales de l'Académie Roy. d'archéologie de Belgique, LII, 1900, S. 196.)

— La tapisserie de Judith et Holopherne à la cathédrale de Sens. (Bulletin monumental, 7e série, IV, 1899, S. 315.)

Spindler, C. Elsässisches Trachtenbüchlein. Leporello-Album, schmal 12⁰. 10 farb. Taf. Strassburg, Schlesier & Schweikhardt. M. 1.50.

Sponsel, Jean Louis. Kabinettstücke der Meissner Porzellan-Manufaktur v. Johann Joachim Kändler. Mit zahlreichen Beilagen u. Textbildern. gr. 4⁰. 231 S. Leipzig, H. Seemann Nachf. M. 30.—.

Strange, Edward F. Some South Devon Pulpits. (The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 67.)

Stroobant, Louis. Vases du Pakhuis. XVIIIe siècle. Musée des ruines de l'abbaye de Saint-Bavon. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 14, 1899.)

Swoboda, Heinrich. Zwei infulae aus altchristlicher Zeit. (Römische Quartalschrift, 1900, S. 46.)

Symonds, J. A. The Life of Benvenuto Cellini. 8vo. Macmillan. 6/.

Taramelli, Antonio. Stalli e mobili gotici nel Piemonte. (Arte italiana decorativa e industriale, 1899, S. 82, 90; 1900, S. 10 u. 16.)

Techtermann, M. de. Ancienne croix processionelle de l'église de Romont. (Fribourg artistique, 1900, 3.)

Thiollier, Noël. Objets mobiliers anciens existant dans les églises du canton de Chambon-Feugerolles (Loire). (Réunion des sociétés des-beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 509.)

Thoison, Eugène. Notes sur cinquante-quatre fondeurs de cloches; par E. T., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8⁰, 16 p. Paris, Impr. nationale. 1899. [Extrait du Bulletin archéologique (1899).]

Töpfer, Aug. Der Stuhl. (Mittheilungen des Gewerbe-Museums zu Bremen, 1900, 9.)

Tomićić, v. Der Kirchenschatz des Klosters Putna und des zu Suczawitza. (Mittheilungen der K. K. Central-Kommission, N. F., XXVI, 1900, S. 59.)

Ubisch, Edgar von. Eine Rüstung des Kurfürsten Joachim II Hektor (1505 bis 1571). (Hohenzollern-Jahrbuch, III, 1899, S. 92.)

V[enturi], A. Arte decorativa. Le „consoles" de' principi Corsini. (L'Arte, III, 1900, fasc. 9.)

Waal, A. de. Andenken an die Romfahrt im Mittelalter. (Römische Quartalschrift, 1900, S. 54.)

— Andenken an die Romfahrt im Mittelalter. (Στςωμάτιον ἀρχαιολογικὸν des deutschen Campo santo, 1900, S. 1.)

— Fibulae in Adlerform aus der Zeit der Völkerwanderung. (Römische Quartalschrift, 1899, S. 324.)

Watzelberger, Otto. Beiträge zum Formenschatz der Heraldik. gr. Fol. 56 [7 farb.] Taf. m. 10 S. Text. München, Th. Ackermann. In Mappe M. 12.—.

Wellisch, Aug. Hirschvogel als Erfinder. (Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. XXXI.)

Werveke, A. van. De wapenstok van den Koning der Moorkinderen. XVIe siècle (1599—1600). Musée archéologique, no. 1013. (Inventaire archéologique de Gand, fasc. 11, 1899.)

Weyersberg, Abert. Solinger Schwertschmiede-Familien. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, S. 17.)

Wiener, Oskar. Der Fächer. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 44. Jahrg., August.)

Wingenroth, Max. Kachelöfen und Ofenkacheln des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts, im Germanischen Museum, auf der Burg und in der Stadt Nürnberg. III. (Flötner und Hirsvogel.) (Mittheilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1900, S. 57.)

Wytsmann, P. Intérieurs et mobiliers de styles anciens. Collection recueillie en Belgique, décrite par P. W. Tome II, 1.—9. livraison. Bruxelles, P. Wytsmann. 1900. In-4⁰, pl. 1 à 90. à livr. fr. 10.—. [L'ouvrage complet formera 10 livraisons.]

— Recueil de meubles anciens. Collection recueillie en Belgique, décrite par P. W. Première livraison. Bruxelles. P. Wytsman, 1900. In 4⁰, 10 pl. hors texte. La livraison fr. 6.—.

Zeller-Werdmüller, H. Zwinglis Waffen. (Mit Tafel.) (Zwingliana, 1899, No. 2.)

Zemp, J. Porte du monastère de Hauterive. (Fribourg artistique, 1899, 4.)

Topographie.

Abteien und Klöster in Österreich. Heliograv. 6. Lfg. Wien, V. A. Heck. M. 8.—.

Andrade, Alfredo. Relazione dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria. Parte I: 1883—1891 (Commissione pei restauri al palazzo Madama; Delegazione per la conservazione dei monumenti). Torino, tip. Vincenzo Bona, 1899. 8⁰ fig. 128 p. con trentasei tavole.

Annuaire des châteaux de Belgique. Recueil contenant les noms et adresses des propriétaires et locataires de châteaux et de villas avec reproductions de vues, notices descriptives, historiques et anecdotiques, suivi d'une nomenclature par ordre de communes. Deuxième année, 1899. Bruxelles, Ch. Baune. In-8⁰, XXX, 200, 70 p., gravv. Cartonné pleine toile. fr. 20.—.

Art public, L'. Organe de l'Œuvre nationale belge, paraissant vingt fois par an. Année 1899. Direction: Hôtel Ravenstein (imprimerie A. Lesigne). à Bruxelles. In-4⁰. Par an, Belgique, fr. 5.10; étanger, port en sus.

Baedeker, Karl. Italy. Third Part. Southern Italy and Sicily, with Excursions to the Lipari Islands, Malta, Sardinia, Tunis and Corfu. With 28 Maps and 19 Plans. 13th ed., revised. (Handbooks for Travellers.) 12mo, 500 p. Dulau. 6/.

Bau- und Kunstdenkmäler, Die, des Herzogt. Oldenburg. Bearb. im Auftrage des grossherzogl. Staatsministeriums. II. Hft.: Amt Vechta. Lex. 8⁰. VII, 197 S. m. Abbildgn. u. 7 Taf. Oldenburg, G. Stalling's Verl. M. 6.75.

Belgique pittoresque et monumentale. Bruxelles, imprimerie Ch. Bulens, 1900. Album in-12 oblong, 259 p. donnant la description de certaines villes du pays avec gravures, couverture illustrée. fr. 3.—. [Publié par les soins du Commissariat général de la Section belge à l'Exposition universelle internationale de Paris 1900.]

Bericht der k. k. Central-Commission f. Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale über ihre Thätigkeit im J. 1899. gr. 8⁰. LIV, 182 S. Wien, W. Braumüller in Komm. M. 2.—.

Bernard, François. La Hollande géographique, ethnologique, politique et administrative, religieuse, économique, littéraire, artistique, scientifique, historique, coloniale, etc.; par MM. François Bernard, C. H. B. Boot, Louis Bresson, E. Durand-Gréville, Maurice Enoch, etc. Petit in-8⁰ carré, 463 pages avec 222 gravures et 9 cartes. Paris, imprim. et librairie Larousse. fr. 5.—.

Bertaux, Émile. Un viaggio artistico sulle rive dell' adriatico. Spalato, Venezia e Bizanzio. (Bullettino di arch. e stor. dalmata, 1899, 22, Supplemento al No. 9.)

Berzeviczy, Albert v. Italien. Reisebilder und Studien. gr. 8⁰. XIV, 264 S. mit 30 Bildertaf. Leipzig, W. Friedrich. M. 6.—.

Beschreibung des Oberamts Rottenburg. Hrsg. v. dem k. statistischen Landesamt. Mit Titelbild, Karte des Oberamts, Kilometerzeiger des Bezirks, Plan der Stadt Rottenburg u. Umgebg., sowie zahlreichen Bildern im Text. 2 Tle. gr. 8⁰. VIII, 558 u. IV, 419 u. 108 S. Stuttgart, W. Kohlhammer in Komm. M. 5.—.

Bezold, Gustav v., Berthold **Riehl** und Georg **Hager.** Die Kunstdenkmale des Königr. Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrh. 1. Bd. Reg.-Bez. Oberbayern. 17. Lfg. Fol. (12 Taf. in Lichtdr. u. Heliogr.) Nebst Text. Lex. 8⁰. (S. 1195—1405 m. Abbildgn.) München, Jos. Albert. Subskr.-Pr. M 9.—; Einzelpr. M. 10.—. [Ferner: 18. u. 19. Liefg.]

Bohnstedt. Die Denkmalpflege. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 93 u. 97.)

Borries, v. Die Wirksamkeit der Geschichts- u. Alterthumsvereine im Elsass. (Correspondenzbl. des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 47. Jahrg., Nr. 10.)

Bourassé, J. J. Abbayes et Monastères de France (histoire, documents, souvenirs et ruines); par M. l'abbé J. J. B., chanoine de l'église métropolitaine de Tours. In-4⁰, 224 p. avec grav. Tours, imp. Mame; lib. Mame et fils. 1900.

Braniš, Josef. Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku XIX. století. Vydáva archaeologická kom-

misse při české akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění řízením svého předsedy Josefa Hlávky. VIII. Politický okres Cesko-Budějovický. Sestavil Josef Braniš. [Verzeichnis von historischen u. Kunstdenkmälern im Königreiche Böhmen. Bd. VIII.] Lex.-8⁰, 140 S. Prag, Bursík & Kohout in Comm. Kr. 3.60.

Brossard, Ch. Géographie pittoresque et monumentale de la France (Description du sol; Curiosités; Monuments; Costumes; Cartes des départements). T. 1er: la France du Nord. 2e à 40e livraison. (Fin du t. 1er.) p. 17 à 648. T. 2: la France de l'Ouest. 1re livraison. p. 1 à 16. In-8⁰. Paris, imp. Gillot; lib. Flammarion. La livraison, 60 cent.

Casier, Joseph. Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc dans le Maine, la Touraine et l'Anjou. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 55, 158 u. 524.)

Cassarini, Alessandro. Castelli, rocche e roccie storiche delle provincie di Bologna, Forlì, Ravenna, Ferrara, Modena, Reggio, Parma. Piacenza, Firenze, Lunigiana e Montefeltro, con cenni illustrativi; vedute dell' Appennino e paesaggi alpini del Cadore e de' monti bellunesi. Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi, 1900. 8⁰ obl. fig. 64 p.

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Prov.-Verbandes hrsg. v. P. C. 4. Bd. 4. Abtlg.: Die Denkmäler des Kreises Euskirchen. In Verbindung mit Edmund Renard bearbeitet. Lex. 8⁰. VII, 265 S. mit 14 Taf. u. 120 Abbildgn. im Text. Düsseldorf, L. Schwann. M. 7.50.

Commission des antiquités et des arts (commission de l'inventaire des richesses d'art) du département de Seine-et-Oise. Liste et Adresses des membres de la commission; Procès-verbaux des séances des 28 juillet 1898 et 27 avril 1899; Notices et Inventaires présentés à la commission. 19e volume. In-8⁰, 101 p. Versailles, impr. Cerf. 1899.

Deininger, Johann. Kunsttopographisches aus dem Ridnaun- und dem Ratschingser Thale. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 165.)

Denkmalpflege, Die, im Königreich Sachsen. (Die Denkmalpflege, II, 1900. S. 88.)

Denkmalschutz und Denkmalpflege. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 47. Jahrg., Nr. 11 u. 12; 48. Jahrg., Nr. 2.)

Durand, Vincent. Excursion archéologique de la Société de la Diana à Saint-Germain-Laval, Notre-Dame-de-Laval, Grezolles, Aix et Saint-Marcel-d'Urfé, le 18 juillet 1894. Compte rendu par V. D. In-8⁰, 194 p. et pl. hors texte. Montbrison, imp. Brassart. 1899. [Extrait du Bulletin de la Diana.]

Durch ganz Italien. Sammlung v. 2000 Photographien ital. Ansichten, Volkstypen u. Kunstschätze. (In 30 Lfgn.) 1. Lfg. qu. gr. Fol. (16 S. m. Text.) Berlin, Werner-Verlag. M. 1.—.

Ebe, G. Zur schlesischen Denkmalpflege. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 86.)

Fletcher, J. S. A. Picturesque History of Yorkshire: Being an Account of the History, Topography and Antiquities of the Cities, Towns and Villages of the County of York, Founded on Personal Observations made during many Journeys through the three Ridings. Vol. I—II. Imp. 8vo, 452, 420 p. Dent.

Fournier, Louis. L'art en Pologne. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 325.)

Für die Denkmalpflege im Königreiche Sachsen. (Die Denkmalpflege. I, 1899, S. 130.)

Gérin-Ricard, Henry de. Monographies des communes de Peypin, la Destrousse, Belcodène, Gréasque, Saint Savournin, la Bourine, Mimet et Fuveau (archéologie et histoire); par H. de G.-R., secrétaire de la Société de statistique de Marseille. 1re série: Peypin, la Destrousse, Belcodène et Gréasque. In-8⁰, VII, 68 p. et pl. Avignon, impr. et librairie Seguin. 1900. [Matériaux pour servir à l'histoire de Provence.]

Gerspach. Correspondance. Italie. La statue de Jésus-Christ sur les montagnes. Le marteau de la Porte Sainte et les briques de 1825 à Saint-Pierre de Rome. Une nouvelle Madone de Botticelli. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 155.) San Severino: Une cloche de 1297. — Arezzo: Découverte d'une fresque du XVe siècle. — La Galerie Borghèse. — Recettes des Musées de l'Etat. — Un Institut anglais d'art et d'archéologie à Rome. — La chapelle Sixtine. — Florence. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 344.)

Florence: La façade de la basilique de Saint-Laurent. — Lucques: Incendie dans l'église San Paolino. — Ponto: Vol d'un tableau. — Peintres italiens inconnus ou peu connus (suite). (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 426.) Florence: La galerie de l'hôpital Santa Maria Nuova; la chapelle de Sainte-Cécile à l'église del Carmine. — Rome: Découvertes de fresques; société de protection des tabernacles. — Fivizzano: Un parement pontifical. — Milan: Le musée archéologique. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 516.) Pistoia: Exposition d'art sacré. — Annonciations. — Come: un tableau de Raphael? — San Miniato al Tedesco: découverte de fresques. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 518.)

— L'ombrie (Carnet de voyage): Borgo San Sepolcro. Citta di Castello. Gubbio. Assise. Spello. Foligno. Montefalco. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 93 u. 206.)

Givelet, Ch., H. **Jadart** et L. **Demaison.** Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims, publié sous les auspices de l'Académie de Reims. 10e fascicule: Canton de Beine; par Ch. G., H. J. et L. D., associés correspondants de la Société nationale des antiqaires de France. In-8°, 397 p. avec grav. Reims, imprimerie Monce; lib. Michaud. 1900. fr. 12.—. [Tiré à 200 exemplaires.]

G. M. A. R. Parere sulle leggi restrittive della libera disponibilità degli oggetti d'arte antichi. Roma, tip. F. Kleinbub, 1899. 8°. 16 p.

Grefe, Maler Conrad. Alt-Krain. Text von P. v. Radics. 1—3. Lfg. Fol. (à 4 Taf. m. 10 u. 9 S. Text in gr. 8°.) Wien-Laibach. (Wien, Kubasta & Voigt.) à M. 1.20.

— Alt-Oesterreich. 25—30. Lfg. F°. (à 4 Taf. m. 4 S. Text in gr. 8°.) Wien, Kubasta & Voigt. à M. 1.20.

Günther-Naumburg, Prof. Otto. Burgen u. Schlösser aus Tyrol. 6 Aquarelle. schmal Fol. Berlin, W. Schultz-Engelhard. M. 9.—.

Hymans, Henri. Correspondance de Belgique. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 244.)

Kohte, Julius. Die Denkmalpflege in der Rheinprovinz. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 38.)

— Ueber den Stand der Inventarisation der Kunstdenkmäler im deutschen Reich. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 23.)

Lampérez y Romea, Vicente. Segovia. Toro y Burgos. Observaciones sobre algunos de sus monumentos arquitectónicos de la Edad Media. Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 28 de Febrero, por V. L. y R., Arquitecto. Madrid. Impr. de los Hijos de M. G. Hernández. 1899. En 4.°, 47 páginas. Pes. 1,50 y 1,75.

Lemcke, Prov.-Konserv. Hugo. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Stettin. 2. Heft: Der Kreis Anklam. (= Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Pommern. Hrsg. v. der Gesellschaft f. pommersche Geschichte u. Alterthumskunde. 2. Thl. 2. Hft.) gr. 8°. S. 89—262 mit Abbildgn. u. Taf. Stettin, L. Saunier in Komm. M. 10.—.

— Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Stettin. 3. Heft: Der Kreis Ueckermünde. (= Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Pommern. Hrsg. v. der Gesellschaft f. pommersche Geschichte u. Alterthumskunde, 2. Thl. 3. Heft.) gr. 8°. IV u. S. 267—342 m. Abbildgn. u. Taf. Stettin, L. Saunier in Komm. M. 5.—.

— Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Stettin. Heft 4: Der Kreis Usedom-Wollin. (= Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Pommern. Hrsg. v. der Gesellschaft f. pommersche Geschichte u. Alterthumskunde, 2. Thl. 4. Hft.) gr. 8°, S. 343—430 m. Abbildgn. Stettin, L. Saunier in Komm. M. 5.—.

Loi et Décrets relatifs à la conservation des monuments historiques. Liste des monuments classés. In-8°, 65 pages. Paris, Imprim. nationale. 1900. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

Ludorff, Prov.-Bauinsp. Konserv. Baur. A. Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. X: Kreis Iserlohn. Mit geschichtl. Einleitungen von Pfr. H. Henniges. gr. 4°. VII, 67 S. m. 2 [1 farb.] Karten u. 193 Abbildgn. auf 31 Lichtdr.-Taf., 1 Clichétaf., sowie im Text. Münster, Paderborn, F. Schöningh in Komm. M. 2.40.

Lutsch, Prov.-Conserv. H. Grundsätze f. die Erhaltung u. Instandsetzung älterer Kunstwerke geschichtlicher Zeit in der Prov. Schlesien. gr. 8°. 12 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. —.50.

Mateéjka, Dr. Boh. Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im politischen Bezirke Raudnitz. (= To-

pographie d. histor. u. Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX.Jahrh. Hrsg. v. d. Archäol. Commission bei d. Böhm. K.-Franz-Josef-Akademie, unter Leitung ihres Präsidenten Josef Hlávka. IV.) 8⁰, 201 S. mit 9 Taf. u. 148 Textabbildgn. Prag, Verlag der Archäol. Comm. bei d. Böhm. K.-Franz-Josef-Akademie f. Wiss., 1900. M. 7.40.

Mares, Frant., a **Jan Sedlácek.** Soupis lidových památek v království ceském. X: Soupis památek historických a umeleckých v politickém okresu Trebonském. [Verzeichnis von historischen u. Kunstdenkmälern im Königreiche Böhmen, Bd. X.] Lex.-8⁰, 115 S. Prag, Bursík & Kohout in Comm. Kr. 3.50.

Martin-Sabon, F. Catalogue des photographies archéologiques faites dans les villes, bourgs et villages de l'Ile-de-France et dans les provinces de Picardie, Normandie, Bretagne, Touraine, d'après les monuments, églises, châteaux, etc. (1896.) Petit in-8⁰, 184 p. Chartres, imp. Durand. Paris, Giraudon, édit.

— Supplément au Catalogue des photographies archéologiques faites dans les villes, bourgs et villages de l'Ile-de-France et dans les provinces de Picardie, Normandie, Bretagne, Touraine, d'après les monuments, églises, châteaux, etc.; par F. M.-S., ingénieur des arts et manufactures. (Janvier 1899.) Petit in-8⁰ à 2 col., 44 p. Chartres, impr. Durand. Paris, Giraudon, édit.

Mauceri, E. Notizie della Sicilia. (L'Arte, III, 1900, S. 179.)

Mayreder, Karl. Zur Renovirung alter Baudenkmale. (Kunst u. Kunsthandwerk, II. Jahrg., 1899, S. 390.)

Meier, Mus.-Insp. Prof. Dr. P. J. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Braunschweig mit Ausschluss der Stadt Braunschweig. (= Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Herzogth. Braunschweig, hrsg. v. der herzogl. braunschweig. Bau-Direction, 2. Bd.) Lex. 8⁰. XVI, 380 S. mit 14 Taf. u. 153 Textabbildgn. Wolfenbüttel, J. Zwissler. M. 10.—.

Mély, F. de. Reliques de Constantinople. Soissons, 1205. Mont Saint-Quentin Troyes. Namur. Longpré. Courtrai Liessies. Halberstadt. Amalfi. Corbie. Clairvaux, entre 1224 et 1232. Olmutz. Vicence. Lille. Beauvais. Chartres. Mandeville, 1323. Pavie, 1400. Bellune, 1471. Huy. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 102.) Epines de Jerusalem. Clermont. Vaulsor. Dijon. Lucques. Saint-Pierre d'Albigny. San Placidio de Colonero. Avignon. Boulogne. Fano. Solesmes. Tournemire. Troyes. Pampelune. Florence. Venise, S.-Blaise. Montefleury. Le-Puy-les Baronies. Grand S.-Bernard, 1397. Olmutz. Wevelghem, 1561. Citta di Castello. (Revue de l'art chrétien. 1900, S. 218.) Epines d'origine inconnue: Alexandrie. Amiens. Angers, Aoste. Arras. Autun. Beauvais. Berne. Blois. Bohême. Bouillac. Bozzolo. Cambrai. Carpentas. Cava. Chalette. Reliquaire Chalandon. Chambéry. Charles-le-Téméraire. Charroux. Château-Ponsac. Cluny. Donauwörth. Einsiedeln. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 393.) Fermo. Bergen, 1274. Ascoli, 1280. Marienthal an. 1270. Bari. Catane, 1339. Medina del Campo, 1338. Besançon, 1330. Josaphat-lez-Chartres, vers 1340. Pavie, av. 1350. Monreale, 1378. Charles IV, 1353 et 1356. Bourbon-l'Archambault, 1393. Vincennes, 1339. Notre-Dame de Cléry, 1482. Venise, 1495. San Giovanni Bianco. Duc de Berry, XVᵉ siècle. Nancy, XVᵉ siècle. Pierre du Chatel, 1549. Écosse, 1587. Coimbre, 1607. Marie de Médicis, 1645. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 490.) Gand. Gratterii. Halle. Roi de Hanovre. Königsfelden. La Thieulaye. Lezat. Marienberg. Maubeuge. Maubuisson. Megli. Mende. Montréal. Moulins. Nantes. Noyon. Padue. Palma. Paris (Musée de Cluny). Pise. Polignac. Poligny, XIII siècle. Reims. Rhodes. Robert de Béthune. Saint-Amand. Saint-Goussaud. Sens. Toulouse. Trévise. Tusculum. Venise. Wittemberg. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 491.)

Mémoires de la Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du département de l'Aube. (T. 62 de la collection.) T. 35. 3ᵉ série. (Année 1898.) In-8⁰, LII, 388 p. et planches. Troyes, imp. Nouel. 1898.

Mitteilungen. b. Vereine: Uckermärkischer Museums- und Geschichtsverein in Prenzlau, Geschichts- und Altertumsverein in Alsfeld, Altertums- und Museumsverein in Delitzsch, Historischer Verein in Reichenhall, Museumsverein in Harburg. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, I, 6—7. Heft, März-April 1900, S. 171.)

Mitteilungen. b. Vereine: Verein für historische Waffenkunde, Mannheimer Altertumsverein, Oberländischer Geschichtsverein, Altertumsverein für Mühlhausen i. Th. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, I, 5. Heft, Februar 1900, S. 133.)

— c. Denkmalspflege. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, I, 5. Heft, Januar 1900, S. 104.)

— c. Vereine. Rügisch-Pommerscher Geschichtsverein, Vereine für Sammlung sächsischer Altertümer. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tilie, I, 3. Heft, Dezember 1899, S. 81.)

Müntz, Eugène. A travers la Souabe. Stuttgart. Ulm. Blaubeuren. Sigmaringen. Notes d'art et d'archéologie. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 293. 369; t. 23, 1900, S. 55 u. 191.)

Neumann, W. A. Bericht über die im Jahre 1899 ausgeführte Reise in Dalmatien: Veglia. Besca. Zara. Asseria. Sebenico. Knin. Archi romani. Burnum. Scardona (Skradin). (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 193.)

Noack, Dr. Friedrich. Italienisches Skizzenbuch. 2 Bde. 8⁰. VI, 349 u. IV, 434 S. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. M. 8.—.

Normandie, La, monumentale et pittoresque. Edifices publics, Eglises, Châteaux, Manoirs, etc. Héliogravures de P. Dujardin, d'après les photographies d'E. Durand, D. Freuler et A. Thiébaut. Manche. Première et deuxième parties. Texte par MM. l'abbé Adam, J. Avoine, C. E. G. et J. de Beaurepaire, G. du Boscq de Beaumont, l'abbé Bouillet, etc. Grand in-f⁰, 700 p. avec grav. et 96 planches. Havre, impr.-édit. Lemale et Ce. 1899. fr. 200.—. [L'ouvrage complet en 5 volumes, 1,000 fr.]

Paulus, Eduard. Die Kunst- u. Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Ergänzungs-Atlas. 1. u. 2. Lfg. 35. und 36. Lfg. des Gesamtwerkes. qu. gr. F⁰. (10 [1 farb.] Taf.) Stuttgart, P. Neff Verl. à M. 1.60.

— **und E. Gradmann.** Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg. Text. (Inventar.) 23—26. Lfg. Jagstkreis (Anfang.) Unter Mitwirkg. v. Dr. Ed. P. bearb. v. Konserv. Dr. E. G. Lex. 8⁰. 224 S. m. Abbildgn. u. 2 Taf.) Stuttgart, P. Neff Verl. à M. 1.60.

Pflichten der Denkmalpflege. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 101.)

Plan-Guide de Valence, Romans et Vercors. In-16 oblong, 32 p. avec 2 plans, 3 cartes et 11 grav. Valence, imprim. Ducros. Lyon, libr. Toursier. 60 cent. [Guides Pol.]

Plombières, Bains-les-Bains, Luxeuil, Bussang et leurs environs. Guide Joanne. Petit in-16, 212 p. avec carte et grav. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, lib. Hachette et Ce. 1900. 50 c. [Collection des Guides Joanne.]

Podlaha, Dr. Antonín. Soupis lidových památek v Království ceském. IX: Soupis památek historických a umeleckých v politickém okresu Rokycanském. [Verzeichnis von historischen u. Kunstdenkmälern im Königreiche Böhmen, Bd. IX.] Lex.-8⁰, 180 S. Prag, Bursík & Kohout in Comm. Kr. 6.—.

Polaczek, Ernst. Die Denkmäler-Inventarisation in Deutschland. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, 1. Bd., 11. u. 12. Heft.)

Rahn, J. R. Denkmalpflege und Erforschung vaterländischer Kunst. (In: Seippel, die Schweiz im 19. Jahrhund., Bd. II, Bern, Schmid & Franke, 1900.)

Randolph, John A. Correspondance Angleterre. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 522.)

Redin, G. Kirchliche Alterthümer des Charkow'schen Gouvernements. Charkow, 1900. [In russischer Sprache.]

Régnier, L. Coup d'œil général sur les monuments religieux de l'arrondissement de Bernay. 2e édition In-8⁰, 28 p. Brionne, imp. et lib. Amelot. 1899. [Extrait de l'almanach de l'arrondissement de Bernay pour l'année 1900.]

Renard, Edmund. Die Kunstdenkmäler der Kreise Gummersbach, Waldbroel und Wipperfürth. (= Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, hrsg. von Paul Clemen, Bd. V. Abth. 1.) Lex.-8⁰. VI, 135 S. mit 6 Taf. u 74 Abbildgn. im Text. Düsseldorf, L. Schwann, M. 5.—.

Resolution, Die Strassburger, für Denkmalschutz und Denkmalpflege. (Dtsch. Bauzeitung, 1899, S. 606.)

Revue d'histoire et d'archéologie du Roussillon. 1re année. N⁰ 1. Janvier 1900. In-8⁰, 32 pages et couverture. Perpignan, imprim. Payret; chez M. Palustre, archiviste des Pyrénées-

Orientales. Abonnement annuel: France, 10 fr.; étranger, 12 fr.

Roserot, Alphonse. Les Abbayes du département de l'Aube. Abbayes de Montiéramey, de Bar-sur-Aube (Saint-Nicolas), de Clairvaux et de Larrivour. Additions et Corrections à la Gallia christiana, t. 4 et 12 (troisième partie); par M. A. R., correspondant honoraire du ministère de l'instruction publique. In-8⁰, 16 p. Paris, Imp. nationale. 1900. [Extrait du Bulletin historique et philologique (1899.)]

Saint-Malo, Dinard et leurs environs. Guide Joanne. In-16, 218 pages avec 14 grav., 1 plan et 3 cartes. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, lib. Hachette et Cᵉ. 1900. fr. 1.—. [Collection des Guides Joanne.]

Schmidt, Archit. Bausch.-Dir. Robert. Die Bau- und Kunstdenkmäler des askanischen Fürstenhauses im ehemaligen Herzogt. Lauenburg. Imp. Fol. 15 Taf. m. 22 S. Text. Dessau. (Kiel, H. Eckardt.) In Mappe M. 25.—.

Schmölzer, Hans. Kunst-topographisches aus Südtyrol. II. Carano. Daiano. Varena. Tesero. Panchià. Predazzo. Moena. Vigo di Fassa. III. Primiero. Borgo di Valsugana. Strigno. Tesino. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVI, 1900, S. 5 u. 69.)

Schubring, Dr. Paul. Die Puglia [Apulien]. Reise-Eindrücke. [Bari, Trani, Bitonto, Castel del Monte, Canosa, Brindisi, Otranto, Soleto, Galatina, Troia, Benevent.] (Frankfurter Zeitung, 1900, Nr. 110, 113, 121, 127.)

Schuck, Henri. Voyage esthétique dans la province française. (Revue hebdomadaire, 1900, 17 mars.)

Sedlácek, Alois. Hrady, zámky a tvrze Království Ceského popisuje. Illustrují Karel Liebscher a V. Král z Dobrévody. Díl dvanáctý. Cáslavsko. [Böhmische Burgen und Schlösser, XII. Bd. Cáslauer Kreis.) Gr.-F⁰, 345 S. Prag, Fr. Simácek. Kr. 26.—.

Sixt, G. Fundberichte aus Schwaben, umfassend die vorgeschichtl., röm. u. merowing. Altertümer. In Verbindg. m. dem württemberg. Altertumsverein hrsg. vom württemberg. anthropolog. Verein unter der Leitg. v. Prof. Dr. G. S. 7. Jahrg. 1899. gr. 8⁰. 50 S. m. Abbildgn. Stuttgart, E. Schweizerbart. M. 1.60.

Soil, Eugène. En Bavière. Notes de voyage: Munich. (Revue de l'art chrétien, 1899, S. 491.) Augsbourg. Ulm. Stuttgart. Spire. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 22.)

Starzer, Dr. Albert. Topographie von Niederösterreich. (Schilderung v. Land, Bewohnern u. Orten.) Red. v. Dr. A. S. 5. Bd. Der alphabet. Reihenfolge (Schilderg.) der Ortschaften etc. 4. Bd. 10—12. Hft. gr. 4⁰. (S. 593—776.) Wien, W. Braumüller. à M. 2.—

Statistique monumentale du département du Pas-de-Calais, publiée par la commission des antiquités départementales. T. 3. 13ᵉ livraison. In-4⁰, 19 pages et plan. Arras, imprimerie Laroche. 1899.

Teka Grona Konserwatorów Galicyi zachodniej. [Vorrede: Maryan Sokolowski.] T. 1. 4⁰. W Krakowie, Nakl. Grona Konserwat., 1900. [Mappe der Gesellschaft der Konservatoren des westlichen Galiziens.]

Wallé. Bericht zur Lage des Denkmalschutzes. (Korrespondenzblatt des Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 1900, S. 68.)

— und **Loersch.** Lage des Denkmalschutzes. (Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine, 48. Jahrg., Nr. 3.)

Wolff, Landesbaur. Dr. Carl. Die Kunstdenkmäler der Prov. Hannover. I. Reg.-Bez. Hannover. 1. Landkreis Hannover u. Linden. Mit 8 Taf. u. 68 Textabbildgn. Lex. 8⁰. XVI, 138 S. Hannover, Th. Schulze in Komm. M. 6.—.

Aachen.

— **Lennartz,** Domschatzmstr. Josef. Kleiner Führer durch das Aachener Münster. 2. Ausg. 16⁰. 24 S. Aachen, I. Schweitzer. M. —.15.

Amiens.

— **Calonne,** A. de. Histoire de la ville d'Amiens; par le baron A. de C., président de la Société des antiquaires de Picardie. T. 2. In-8⁰, 630 pages et grav. Amiens, imprim. et librairie Piteux frères. Paris, librairie Picard et fils. 1900.

Amsterdam.

— Amsterdam in de zeventiende eeuw. Door A. Bredius, H. Brugmans, G. Kalff, G. W. Kernkamp, D. C. Meijer Jr., H. C. Rogge, D. F. Scheurleer, A. W. Weissman. Afl. 9. f⁰. II, 121—191 S. m. portr. en pln. 's-Gravenhage, W. P. van Stockum & Zoon, 1900. f. 6.—.

Amsterdam.

— **Havard,** Enrico. Amsterdam. Milano, stab. tip. della soc. edit. Sonzogno, 1899. 8⁰ fig. 32 p. Cent. 15. [Biblioteca illustrata dei viaggi intorno al mondo per terra e per mare, n⁰ 43.]

— Oud-Amsterdam [80 stadsgezichten, in lichtdruk naar oude prenten]. 4⁰, Amsterdam, J. M. Schalekamp, 1899. f. 7.50.

Annecy.

— **Cooper,** J. P. The town and castle of Annecy. (The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 177 u. 283.)

Ardara.

— **Costa,** Enrico. Un giorno ad Ardara: impressioni e memorie storiche. Sassari, stab. tip. Giuseppe Dessi, 1899. 16⁰. 158 p. L. 1. [Inhalt: 1. In viaggio. 2. Dalla stazione ad Ardara. 3. Fra le rovine del Castello. 4. La chiesa di Ardara. 5. Le pitture della chiesa. 6. L'altare maggiore. 7. Il pittore Giovanni Muru. 8. Il villaggio di Ardara. 9. Appendice, note e schiarimenti.] [Biblioteca sarda, vol. IX.]

Aschersleben.

— Führer durch Aschersleben und Umgegend mit 40 Abb., 1 Stadtpl. u. 1 Karte d. Umgebung. 8⁰, 73 S., Aschersleben, C. Bennewitz, 1900.

Ascoli.

— **Calzini,** E. Per la conservazione dei monumenti ascolani. (A'Arte, II, 1899, S. 522.)

Augsburg.

— **Schröder,** Kgl. Lycealprofessor in Dillingen Dr. Alfred. Die Domkirche zu Augsburg. Ein Führer durch ihre Baugeschichte und ihre Merkwürdigkeiten. Sonderabdruck aus der Unterhaltungsbeilage zur Augsburger Postzeitung, August 1900. 8⁰. 32 S. m. 3 Taf. u. 1 Textabbildung. Augsburg, Commissionsverlag der Buchhandlung Mich. Seitz. M. —.50.

— **Werner,** Lorenz. Geschichte der Stadt Augsburg von der Zeit ihrer Gründung bis zur Wiederaufrichtung des deutschen Reichs. gr. 8⁰. VII, 428 S. m. 1 Abbildg. Augsburg, M. Rieger. M. 5.—.

Avignon.

— **Donéval,** R. de. Avignon et ses environs. In-16 oblong, 24 p., 1 plan et 3 grav. Valence, imprim. Ducros. Lyon, libr. Toursier, 60 cent. [Guides Pol.]

Avila.

— **Romanillos,** Fernando, y Fernando **Cid.** Monumentos de Avila; guía para visitar la ciudad. Con la colaboración artística de don Angel Redondo de Zúñiga. Avila. Imprenta de „El Diario“, á cargo de Benito Manuel. 1900. En 8⁰, 157 págs., láminas y anuncios. Pes. 1.50 y 2.—.

Bergamo.

— **Ruebsam,** dott. Giuseppe. 8 maggio 1899, nel giubileo del cinquantesimo anno di residenza in Ratisbona della casa principesca Thurn e Taxis. Versione dal tedesco, con note ad uso degli italiani, per l'abate Figini Girolamo. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1899. 8⁰ fig. 81 p. con tre tavole. L. 2.50. [Segue: Palazzi, monumenti e ricordi tassiani dal secolo XIII sino al presente in Bergamo e provincia, con documenti inediti riguardanti il corso postale, per l'abate Figini Girolamo.]

Bologna.

— **Frati,** Lodovico. La vita privata di Bologna dal secolo XIII al XVII, con appendice di documenti inediti. Bologna, ditta Nicola Zanichelli tip. edit., 1900. 8⁰ fig. 287 p. con tavola. [Inhalt: 1. Le abitazioni. 2. Le vesti. 3. Le nozze, i battesimi, i funerali. 4. La cucina e i banchetti. 5. Delitti e pene. 6. I monasteri e il costume. 7. Lo studio. 8. I giuochi. 9. Le feste e il carnevale. 10. La musica, i teatri, le accademie. 11. Le società delle arti. 12. Le villeggiature. 13. Documenti.]

Bonn.

— **Hesse,** Werner. Erinnerung an Bonn. Führer durch Bonn und seine Umgebung. Für Fremde und Einheimische. Mit 1 Pl. d. Stadt u. 1 Karte. In 9. verm. u. verb. Aufl. hrsg. von Emil Strauss. 8⁰. 111 S. Bonn, E. Strauss, 1899—1900.

Bouvignies.

— **Spriet,** Léon. Bouvignies et ses seigneurs. Familles de Landas, de Mortagne-Landas, d'Ollehain, de Nédonchel, Warlaing. Notes données en conférences, à Bouvignies. Grand in-8⁰, 194 p. avec 4 illustrations phototypiques d'Augustin Boutique et de nombreux plans et dessins. Orchies (Nord), imp. Berjo et Balin. 1900. [Tiré à 400 exemplaires.]

Bremen.

— Bremen und seine Bauten. Bearbeitet u. herausgeg. vom Archit.- u. Ingen.-Verein. Mit 800 Abb. u. 12 Beil. 4⁰, 784 S. Bremen, C. Schünemann, 1900.

— **Franzius.** Bremens bauliche Entwicklung. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 433, 438 u. 446.)

Breslau.

— **Becker,** Robert. Aus Alt-Breslau. Federzeichnungen aus d. Bach-Mützelschen Sammlung im Namen d. Vereins f. Gesch. d. bildenden Künste zu Breslau hrsg. von R. B. 20 Taf. in-f⁰ (1898). Text in-4⁰ (1900). Breslau, Photogr. u. Dr. von C. T. Wiskott.

— **Probst,** Otto F. Breslaus malerische Architekturen. Aufgenommen u. hrsg. von O. F. P., Oberl., Breslau. (In 10 Liefgn.) [Breslau, Selbstverl., 1899 bis 1900.] f⁰. 22 Sp., 61 Taf. Zittau, J. Beyer, 1900.

Brügge.

— **Coninck,** J. de. Guide dans Bruges du touriste amateur d'art. Cathédrale de Saint-Sauveur. In-8⁰. 40 p., pll. hors texte. Bruges, imprimerie J. Burghgraeve, 1900.

Brünn.

— **Bretholz.** Brünns Stadtbild bis zum Jahre 1750. (Museum Francisceum. Annales. MDCCCXCVII. Brünn 1898.)

Brüssel.

— **Gelder,** E. van. La grand'place de Bruxelles. Vues phototypiques. État ancien d'après les dessins conservés aux archives de la ville et état actuel d'après nature. Notice historique et descriptive. Bruxelles, C. Aubry fils, 1899. In-4⁰, II, 7 p. et 7 pl. hors texte. fr. 2.50.

Cagli.

— **Calzini,** E. Una visita ai monumenti di Cagli. (Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 245.)

Canosa.

— **Canosa:** [descrizione]. Milano, Ulrico Hoepli edit. (tip. Umberto Allegretti), 1900. 4⁰. p. 30, con dieci tavole.

Chambord.

— **Nadal,** V. Le Château de Chambord. Guide descriptif, historique et artistique. In-16, 40 p. avec belles vues en simili-gravure et plusieurs motifs d'architecture. Blois, Impr. centrale.

Casale Monferrato.

— **Torre,** Lu. Guida di Casale Monferrato antica e moderna, corredata della pianta topografica della città e del circondario. Casale Monferrato, ditta Prato di Corino Leopoldo edit. (tip. Casalese fratelli Tarditi), 1900. 16⁰. 83 p. con due tavole.

Chartres.

— **Benoit,** François, et **Gaudubois.** Chartres; par F. B., agrégé d'histoire, docteur ès lettres, avec la collaboration de M. G., professeur. Edition del 'Œuvre d'art. Grand in-4⁰, 32 p. avec grav. Paris, imprim. Ternate; libr. des Publications artistiques. Chartres, libr. Selleret.

— **Joanne,** Paul. Chartres. Petit in-16, 174 p. avec 1 plan et 5 grav. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, lib. Hachette et Cie. 1900. 50 cent. [Collection des Guides Joanne.]

— **Masse,** H. J. L. J. The City of Chartres: its Cathedral and Churches. With 47 Illusts. (Handbooks to Continental Churches.) Cr. 8vo, 120 p. G. Bell. 2/6.

Châtelet.

— **Darras,** Louis Philippe. Histoire de la ville de Châtelet. 2e vol. (= Documents et rapports de la Société paléontologique et archéologique de l'arrondissement de Charleroi, Tome XXIII.) In-8⁰. 15, 307 p., gravv. et portraits. Charleroi, imprimerie M. Hubert, 1899.

Danzig.

— **Günther,** O. Die älteste Sammlung von Danziger Ansichten. (Zeitschrift des westpreuss. Geschichtsvereins, H. 41.)

— **Püttner,** E[lise]. Danzig, ehemalige Freie Reichs- u. Hansestadt, jetzt Hauptstadt der Provinz Westpreussen. 3. verm. u. verb. Aufl. (= Norddeutsche Städte und Landschaften. No. 2.) 8⁰. 146 S. mit 24 Ill., d. Pl. d. Stadt u. 1 Karte d. Umgegend. Danzig, A. W. Kafemann, 1899.

Delft.

— **Veldman,** H. S. Gids vor Delft. 8⁰, 100 S. m. afb. en 1 platte grond. Delft, J. Waltman Jr., 1900. f. —. 50.

Dendermonde.

— Oudheidskundige kring der stad en des voormaligen lands van Dendermonde. Gedenkschriften. 2de reeks, deel VIII. Cercle archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde. Annales. 2e série, t. VIII. Termonde, imprimerie Aug. De Schepper-Philips, 1900. In-8⁰. Par an. fr. 10.10.

Dijon.

— Dijon et ses environs. Guide Joanne. In-16, 196 p. avec 1 plan et 9 grav. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, lib. Hachette et Cie. [Collection des Guides Joanne.]

Donaueschingen.

— **Tumbült,** Georg. Die Fürstl. Fürstenbergische Residenzstadt Donaueschingen. Ein Führer durch die Stadt u. ihre Umgebung. Mit 14 Kunstbeilagen. In amtl. Auftr. bearb. von Dr. G. T., Fürstenberg. Archivar. 8°, VII, 48 S. Freiburg i. B., Lorenz & Waetzel, 1900.

Dordrecht.

— Gebouwen, Oude, te Dordrecht. [Door J. C. Overvoorde, Adr. Schotel, H. E. van der Kaa.] Uitgeg. door de Vereeniging tot instandhouding van oude gebouwen te Dordrecht. 8°, 103 S. m. 41 afb. Dordrecht, Blussé & Comp., 1900. f. 1.—.

Draguignan.

— Bulletin de la Société d'études scientifiques et archéologiques de la ville de Draguignan. T. 22. (1898-1899.) In-8°, LVI, 524 p. Draguignan, impr. Latil. 1900.

Dresden.

— Festschrift zum Fünfundsiebzigjährigen Jubiläum des Königlich Sächsischen Altertumsvereins. Hrsg. im Auftr. d. Vorst. (= Neues Archiv f. Sächs. Gesch. u. Altertumsk., Bd. 21, Beiheft.) 8°, 217 S. Dresden, W. Baensch, 1900.

— **Gurlitt,** Cornelius. Stadt Dresden, 1. Theil. (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königr. Sachsen. Unter Mitwirkung des k. sächs. Alterthumsvereins hrsg. v. dem sächs. Ministerium des Innern, 21.) gr. 8°. II, 301 S. mit Abbildgn. u. 9 Taf. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne in Komm. M. 10.—.

— **Richter,** Otto. Geschichte der Stadt Dresden. 1. Thl.: Dresden im Mittelalter. Mit Abbildgn. u. e. Plane. Veröffentlichung des Vereins f. Geschichte Dresdens. gr. 8°. XVI, 276. S. Dresden, W. Baensch. Geb. M. 5.—.

— **Schumann,** Prof. Dr. Paul. Führer durch die Architektur Dresdens. Hrsg. aus Anlass der deutschen Bau-Ausstellung 1900. qu. gr. 8°. 110 S. m. Abbildgn. Dresden, Gilbers. Geb. M. 6.—.

Erfurt.

— **Beyer,** Stadtarchiv. Prof. Dr. Carl. Geschichte der Stadt Erfurt von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Mit e. Anh.: Das vorgeschichtl. Erfurt u. seine Umgebg. Von San.-R. Dr. Zschiesche. Mit 40 Abbildgn. und Plänen nach alten u. seltenen Stichen. (In ca. 12 Lfg.) 1. Lfg. gr. 8°. (S. 1 bis 32.) Erfurt, Keyser. M. —.80.

Fano.

— **Castellani,** G. Saggio di bibliografia per la storia delle arti a Fano. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 53.)

Florenz.

— **Badia,** Jodoco del. Pianta topografia della città di Firenze di don Stefano Buonsignori dell' anno 1584: memoria (Terzo congresso geografico italiano). Firenze, tip. M. Ricci. 1899. 8°. 8 p. con tavola. [Estr. dagli Atti del III congresso geografico italiano, Firenze, 12-17 aprile 1898.]

— **Davidsohn,** Robert. Forschungen zur Geschichte v. Florenz. 2. Thl.: Aus den Stadtbüchern und -Urkunden v. San Gimignano (13. u. 14. Jahrh.). gr. 8°. IV, 352 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. M. 9.—.

— **Gardner,** Edmund G. The Story of Florence. Illustr. by Nelly Erichsen. (Mediæval Towns.) Cr. 8vo, XII, 436 p. Dent. 4/6.

— **Logan,** Mary. Correspondance d'Italie. Découvertes récentes à Florence. (La Chronique des arts, 1900, S. 32.)

— **Piccini,** G. (Jarro.) Firenze sotterranea: appunti, ricordi, descrizioni, bozzetti. Quarta edizione illustrata dal pittore Fabio Fabbi, con un nuovo proemio. Firenze, R. Bemporad e figlio cessionari della libr. edit. Felice Paggi (tip. di S. Landi), 1900. 8°. XXXI, 222 p. L. 2.50. [Inhalt: 1. Alla Colonna di Mercato. 2. La Vedovina. 3. Venditori sotto la Loggia del Pesce. 4. All' angolo di un vicolo. 5. Una fuga di ladri. 6. L' ingresso al ghetto. 7. Camera di un alberghetto di pregiudicati. 8. In piazza s. Andrea (ressidenza dei consoli de' Linaiuoli). 9. Stemmi già esistenti in via Lontanmorti. 10. Tipi di spazzaturai. 11. L' antico arco in piazza dell' Olio. 12. Tipi di pregiudicati. 13. Le Cortacce. 14. Un agguato. 15. La Canaia. 16. Tipi di amanti di ladri. 17. Stemma del demolito palazzo degli Anselmi. 18. Bambini mendicanti di notte. 19. Il vicolo della Luna. 20. Casupole prospicienti

su la Loggia del Pesce. 21. La via dei Cavalieri. 22. Loggetta in via di Capaccio. 23. Chiesa e piazza s. Andrea. 24. Torre de' Caposacchi nella vecchia piazza del Mercato. 25. Tratto dell' antica via degli Strozzi. 26. Piazza della Fonte. 27. Un tratto nell'interno del Ghetto. 28. Stemma trovato nelle case di Palla Strozzi. 29. Altro tratto di via dei Cavalieri. 30. Venditori intorno alla colonna di Mercato. 31. Vicoli, arcate presso la sede dell' arte de' Linaiuoli.]

— Zerstörungen, Die, in der Stadtmitte von Florenz. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 114.)

Fontainebleau.

— **Josz,** Virgile. Voyage à Fontainebleau en 1631. (Mercure de France, 1899, décembre.)

— **Tarsot,** Louis, et Maurice **Charlot.** The Palace of Fontainebleau; by L. T. et M. C., head-clerks at the public instruction department. In-16, 96 p. avec 14 grav. Evreux, imprimerie Hérissey. Paris, librairie Laurent.

Frankfurt a. M.

— **Bagge,** B. Die alte Peterskirche in Frankfurt am Main u. ihre Umgebung. Nach Zeichngn. v. B. hoch 4°. 14 Lichtdr. Frankfurt a/M., R. Hülsen. M. 12.—.

— **Fay,** C. F. Bilder aus dem alten Frankfurt. Nach der Natur aufgenommen. Mit Erläutergn. v. Fr. Rittweger. 2. Aufl. 1. Lfg. gr. 4°. (12 Lichtdr. m. 2 S. Text.) Frankfurt a/M., R. Hülsen. M. 10.—

— **Hülsen,** Julius. Verschwindendes Alt-Frankfurt. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 58 u. 66.)

— **Reiffenstein,** Karl Theodor. Frankfurt am Main, die freie Stadt, in Bauwerken und Strassenbildern. Nach des Künstlers Aquarellen u. Zeichnungen aus dem städt. histor. Museum u. aus Privatbesitz. 6. (Schluss-) Heft. Imp. 4°. (3 farb. u. 9 Lichtdr.-Taf. m. 2 S. Text.) Frankfurt a. M., C. Jügel's Verl. M. 12.—.

Fredelsloh.

— **Scheibe-Mohringen,** Karl. Fredelsloh. Geschichte des Dorfes und Klosters. (= Geschichte südhannoverscher Burgen u. Klöster, X.) 8°. 48 S. Leipzig, B. Franke. M.—. 60.

Genf.

— Plan-Guide de Genève. In-16 oblong, 16 p., plans et grav. Valence, imprim. Ducros. Lyon, libr. Toursier. 75 cent. [Guides Pol.]

Gent.

— Bulletijn der Maatschappij van geschied- en oudheidkunde te Gent. — Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand. 8e année, 1900. Rédaction et administration: M. le chanoine Van den Gheyn, 1, rue d'Argent; J. Vuylsteke, imprimeur-éditeur, à Gand. In-8°. Par an, 10 fr.

— Inventaire archéologique de Gand. Catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art et documents antérieurs à 1830, publié par la Société d'histoire et d'archéologie de Gand. Fascicules X à XVII. Gand, imprimerie N. Heins, 1899—1900. In-8°. Chaque fascicule, fr. 3.50. [Chaque fascicule est composé de 10 planches imprimées au recto, avec texte explicatif. L'importance de l'ouvrage est indéterminée.]

Genua.

— **Andrade,** A. d'. Relazione dell' ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria intorno al progetto Scerno Bregante di restauro del palazzo di s. Giorgio in Genova e di adattamento dello stesso a borsa di commercio Torino, tip. Vincenzo Bona, 1900. 4° 19 p.

Ghilarza.

— **Licheri,** sac. Michele. Ghilarza: note di storia civile ed ecclesiastica. Sassari, tip. G. Gallizzi e C., 1900. 8°. 401 p. L. 3. [Inhalt: 1. Origine del paese. 2. Topografia. 3. Vita paesana. 4. Signoria. 5. Religione. 6. Diocesi. 7. Parrocchia il Monte. 8. S. Giorgio. 9. S. Maria Maggiore. 10. S. Macario. 11. Appendice della parrocchia. 12. La Purissima Concezione. 13. S. Palmerio. 14. Carmine. 15. La Maddalena. 16. S. Lucia. 17. S. Antioco. 18. Novene rurali. 19. S. Michele. 20. S. Giovanni Battista. 21. S. Serafino 22. S. Maria de s'Adde. 23. S. Luca. 24. S. Maria de Trempu. 25. Parroci.]

Görlitz.

— **Kwiecinski,** M. Neuer Führer durch Görlitz. Mit 18 Abb. u. kleinem Stadtplan. 2. Aufl. Neu bearbeitet v. M. K. 8°, 108 S. Görlitz, R. Worbs (1900).

Gran.

— Esztergomi emlék. 1000—1900. A Bazilika és Esztergom egyéb neve-

zetességeinek leirása. 8⁰, 24 l., 6 képpel. Esztergom, Buzárovits G., 1900. Kr. —.20. [Erinnerung an Gran. Beschreibung der Basilika.]

Grenoble.
— **Roux,** Emile. Plan-Guide de Grenoble et de ses environs. In-16 oblong avec grav. et plans en noir et en coul. Valence, imp. Ducros. Lyon, libr. Toursier. Grenoble, libr. Ve Lapierre. 75 cent. [Guides Pol.]

Gurk.
— **Hann,** Conserv. Prof. Dr. Frz. G. Kunstgeschichtlicher Führer durch den Gurker Dom. 2. Aufl. 12⁰. 48 S. m. Abbildgn. Klagenfurt, A. Raunecker. M. —.24.

Hamburg.
— **Kowalewski,** G(ustav). Gesammtregister über die Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte u. des Musealvereins in Hamburg, 1839 bis 1899. Zusammengestellt v. G. K. 8⁰, 160 S. Hamburg, Lütcke & Wulff, 1900.

— **Scharff,** Caesar. Der Hamburger Friedhof u. sein plastischer Grabschmuck. Ein Wort an das kunstlieb. Hamburger Publikum. gr. Lex. 8⁰. 18 S. m. 11 Lichtdr.-Taf. Hamburg (Boysen & Maasch). M. 1.—.

Hameln.
— **E. R.** Die Verunstaltung von Hameln an der Weser. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 125.)

Hersfeld.
— **Hallenberger,** J. Stiftsruine, Stadtkirche und Denkmäler der Stadt Hersfeld. 8⁰, 16 S. Hersfeld, E. Hoehl, 1899.

Honfleur.
— **Bréard,** Charles. Vieilles rues et Vieilles maisons de Honfleur, du XVe siècle à nos jours. In-16, 353 p. Mâcon, imprim. Protat frères; 6, rue des Buttes; libr. Sescau. 1900. [Publications de la Société normande d'ethnographie et d'art populaire „le Vieux Honfleur", no 2.]

Kapellendorf.
— **Weiner,** Pfr. Bacc. theol. Franz. Geschichte des Ortes Kapellendorf, insbesondere seiner Burg u. seines Klosters, m. Berücksicht. der früheren Amtsdörfer Frankendorf, Hammerstedt, Hohlstedt, Grossschwabhausen, Stobra u. Hermstedt. gr. 8⁰. III, 103 S. m. 2 Abbildgn. Weimar, L. Thelemann in Komm. M. 1.60.

Kirchheim i. E.
— **Jansen.** Der Besuch Sr. Durchl. des Kais. Statthalters in Elsass-Lothringen Fürsten zu Hohenlohe-Langenburg bei den Ausgrabungen der Königspfalz der Merowinger und Karolinger zu Kirchheim i. E. unter Leitung von Dr. Konrad Plath. Auf Veranl. d. Kreisdir. verf. v. Steuer-Kontrol. J. in Molsheim. 8⁰, 12 S. Molsheim, E. Schultheiss, 1900. [Aus: Molsheimer Kreisblatt, 6. Jan. 1900.]

Klosterneuburg.
— **Drexler,** Dr. Karl. Kunst und Kunstgewerbe im Stifte Klosterneuburg. (Kunst und Kunsthandwerk, III. Jahrg., 1900, S. 206.)

Köln.
— **M. N.** Correspondance de Cologne. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 286.)

Konstantinopel.
— **Confopoulos,** Demetrius. A Guide to Constantinople. 2nd ed. 12mo, 204 p. Black. 2/6.

Krakau.
— Berichte der kunstgeschichtlichen Commission v. 14. Dec. 1899, 18. Jan., 22. Febr. u. 26. April 1900. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1900, No. 5.)

Laval.
— **Brindeau,** Paul. Excursion historique et archéologique à Laval et Château-Gontier (21 juin 1899); par P. B., membre de la Société historique et archéologique du Maine. In-8⁰, 26 p. avec grav. Mamers, imp. Fleury et Dangin. Le Mans, librairie de Saint-Denis. 1899. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (t. 46).]

Limoges.
— **Guilbert,** Louis. Anciens dessins des monuments de Limoges. In-8⁰, 87 p. et planches. Limoges, imp. et lib. Ve Ducourtieux, 1900.

— Limoges illustré, publication bimensuelle, artistique, scientifique et littéraire. 1re année. No 1. 1er janvier 1900. In-4⁰ à 2 col., 12 p. avec grav. et couverture. Limoges, imprim. Ussel frères; 1, rue de la Courtine. Abonnement annuel: Limoges et départements, 3 fr. Un numéro, 10 cent.

Lipniz.
— **Korínek,** Frant. Hrad Lipnice. Pameti dejepisné a pruvodce po hrade. [Die Burg Lipniz. Geschichtliches u. Führer durch die Burg.] 8⁰, 83 S. mit Plan

u. 4 Illustr. Kuttenberg, Ant. Spevák in Comm. Kr. —.50.

Livorno.

— Livorno nell' ottocento: prima serie di letture fatte al circolo filologico [livornese] nel mese di marzo 1900. 16°, VIII, 262 p. Livorno, tip di S. Belforte e C. edit., 1900. L. 3.—. [Darin: Guido Menasci: Gli artisti.]

Lodi.

— **Agnelli,** Giovanni. Il vecchio camposanto di Lodi: memoria. Lodi, Deputazione storico-artistica edit. (tip. edit. Quirico e Camagni), 1899. 4°. 27 p.

Löwen.

— **Linden,** Herman vander. Geschiedenis van de stad Leuven, door H. V. L., doctor in de wijsbegeerte en de letteren, doctor in de geschiedkundige wetenschappen, leeraar aan het koninklijk athenæum te Antwerpen. Louvain, Aug. Fonteyn, 1899. Gr. in-8°, VIII, 328 p., figg., gravv., pll. hors texte. fr. 7.50.

London.

— **Fisher,** S. The story of a Tower. (The Art Journal, 1900, S. 200 u. 244.)

— **Latour,** V. Londoner Kunstnachrichten. (Kunst u. Kunsthandwerk, III. Jahrg., 1900, S. 309.)

— **Troutbeck,** G. E. Westminister Abbey. Illust. by F. D. Bedford. Cr. 8vo, XIV, 278 p. Methuen. 3/.

Lübeck.

— **Holm,** Adolf. Lübeck, die freie und Hanse-Stadt. Mit 122 Abbildgn. aus dem Kunstverlage v. Joh. Nöhring in Lübeck. (Sammlung von Monographien.) gr. 8°. 150 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 4.—.

Lüttich.

— Bulletin de l'Institut archéologique liégeois. Paraît annuellement. Tome XXVIII. Liége, L. De Thier, 1899. In-8°, XLVI, 416 p., 13 pll. et 3 portraits. fr. 12.—.

— **Gobert,** Théodore. Histoire et souvenirs. Les rues de Liége anciennes et modernes, par Th. G., archiviste provincial. Tome III, fascicule XX. Liége, L. Demarteau, 1900. In-4°, p. 609 à 638 à 2 col. par page. La livraison. fr. —.75.

Lunéville.

— **Baumont,** H. Histoire de Lunéville; par H. B., docteur ès lettres. Préface de Ch. Pfister, professeur d'histoire de l'est de la France à l'Université de Nancy. In-8°, XIII, 769 p. avec grav. et 1 plan hors texte. Nancy, imp. Berger-Levrault et Ce. Lunéville, libr. Bastien. 1900. fr. 10.—. [Tiré à 500 exemplaires numérotés à la presse.]

Mâcon.

— **Lex,** Léonce. Guide archéologique du congrès de Mâcon (1899). In-8°, 24 pages. Caen, imp. et lib. Delesques. Paris, lib. Picard. 1899. [Extrait du Bulletin monumental.]

Madonna di Campiglio.

— **Kuntze,** Rath Dr. Max. Die Siedelung Madonna di Campiglio und ihre Umgebung. Mit 45 Autotyp., 1 Panorama, 3 Kärtchen und 1 Wegekarte. 8°. V, 257 S. Reichenberg. Leipzig, K. F. Koehler in Komm. Geb. M. 3.—.

— **Pfeiffer,** Ed. Führer f. Madonna di Campiglio. Mit 16 Ansichten der Umgebg., u. 1 Karte üb die Zufahrtswege. Hrsg. vom Förderungs-Verein v. Madonna di Campiglio. 12°. V, 136 S. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer in Komm. M. 3.—.

Magdeburg.

— Führer durch Magdeburg. Kurze Beschreibung der Stadt und ihrer Sehenswürdigkeiten. Mit 12 Ansichts-Postkarten u. Uebersichts-Plan. Hrsg. von Fr. König's Hofbuchh., Hanau. 8°, 40 S. Magdeburg, C. E. Klotz, (1900).

Marigna.

— Notice sur la paroisse et l'église de Marigna, suivie d'un Abrégé de la cérémonie de la dédicace. Petit in-18, 72 p. avec 1 plan. Lons-le-Saunier, imp. Gey et Ce. 1889.

Massa-Marittima.

— **Petrocchi,** Dott. Luigi. Massa Marittima. Arte e storia. 8°. XXIV, 406 p. Firenze, A. Venturi, 1900. L. 3.50. [Inhalt: 1. Topografia di Massa Marittima. 2. Mura e porte della città. 3. I maestri Comacini. 4. La Cattedrale. 5. Palazzo del Potestà oggi Pretorio. 6. Palazzo Comunale. 7. Logge del Comune. 8. Palazzina dei conti di Biserno. 9. Fonte Pubblica. 10. Palazzina della Zecca. 11. Fortezza dei Massetani. 12. Fortezza dei Senesi. 13. Spedale di s. Andrea. 14. Ex Chiesa di s. Pietro all' Orto. Ex Convento di s. Agostino. 15. Chiesa di s. Agostino. 16. Ex Monastero di s. Chiara. Museo e Biblioteca Comunale. 17. Ex Convento di s. Francesco. 18.

Chiesa di s. Francesco. 19. Ex Convento di Vetreta.]

Saint-Jean-de-Maurienne.

— Travaux de la Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne. 2e série. T. 2. Seconde partie. In-8⁰, 224 p. Saint-Jean de-Maurienne, imprim. Vulliermet fils. 1899.

Mecheln.

— Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines. Tome neuvième, 1899. Malines. L. et A. Godenne. In-8⁰, 278 p. et II-96 planches hors texte. fr. 15.—.

Melfi.

— **Guarini,** Giambattista. Curiosità d'arte medievale nel Melfese. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 132 u. 152.)

Mons.

— Annales du Cercle archéologique de Mons. Tome XXVIII, 1897—98; Tome XXIX, 1899—1900. 8⁰, XIX, 376 p., XXXIX, 431 p., gravv. pll. carte et portraits hors texte. Mons, imprimerie V. Janssens, imprimerie Dequesne-Masquillier et fils, 1898, 1900. à fr. 12.—.

Mercier, G. Nouveau guide pratique de Mons et ses environs. Avant-propos. Aperçu historique et géographique, monuments, curiosités, attractions et plaisirs, etc., renseignements utiles; les environs de Mons, les principales villes du Hainaut. Frameries, Dufrane-Friart, 1900. In-8⁰, 120 p., gravv. fr. 1.—.

Montalto.

— [**Barnabei,** Nella.] Documenti inediti sul castello di Montalto Siena, stab. tip. di Carlo Nava, 1900. 8⁰. 14 p. [Edizione di soli cento esemplari. Pubblicati da N. B. per le nozze di Carlo Mocenni con Maria Palmieri-Nuti.]

Mont Saint-Michel.

— Mont, Le, Saint-Michel et ses merveilles (l'Abbaye; le Musée; la Ville et les Remparts), d'après les notes du marquis de Tombelaine. In-18 jésus, 145 p. avec illustrations d'E. de Bergevin. Poitiers, impr. de la Société française d'imprimerie et de la librairie. Au mont Saint-Michel, tous les marchands, à l'abbaye et au musée. Paris, lib. Mendel. fr. 1.—.

Mühlhausen i. Th.

— **Heydenreich,** Archiv. Prof. Dr. Ed. Aus der Geschichte der Reichsstadt Mühlhausen in Thüringen. Mit 11 Holzschn. u. 6 Lichtdr.-Taf. gr. 8⁰. XX, 60 S. Halle, O. Hendel. M. 3.50.

München.

— **Kronegg,** Ferdinand. Illustrierte Geschichte der Stadt München. Mit e. Anh. Geschichte der Münchener Vorstädte u. Vororte. 2. Aufl. gr. 8⁰, XI, 211 S. m. Abbildgn. München, M. Kellerer. M. 2.—.

Münden.

— **Henze,** Fr. Führer durch Münden u. Umgegend. 8⁰. VIII, 196 S. Hann. Münden, R. Werther. M. 1.—.

Münster.

— Kommission für Denkmalschutz und Denkmalpflege. I. Sitzung vom 26. September 1899. II. Sitzung vom 27. September. (Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 1900, S. 42.)

Namur.

— Annales de la Société archéologique de Namur. Tome XXIII, 1899; Tome XXIV, 1900. Namur, Ad. Wesmael-Charlier. In-8⁰. à fr. 30.—.

— **Bouillet,** A. Au pays du frère Hugo. [Namur.] (Notes d'art et d'archéologie, 1900, février, avril.)

Neapel.

— **Colombo,** Antonio, commissario incaricato. Relazione dei lavori compiuti dalla commissione per la conservazione dei monumenti municipali [di Napoli] dal giugno 1874 fino a tutto l'anno 1898, letta nell' adunanza ordinaria del 22 dicembre 1899. Napoli, tip. Francesco Giannini e figli, 1900. 4⁰. 99 p.

Nürnberg.

— **Detouche,** Henry. Nuremberg. Impressions d'art. (La Vogue, 1899, 15 novembre.)

— **Rée,** Paul Johannes. Nürnberg. Entwickelung seiner Kunst bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts. (= Berühmte Kunststätten, No. 5.) gr. 8⁰. 221 S. mit Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4.—.

Nyon.

— **Remy,** Emile. Le Dauphiné pittoresque. Monographie de la ville de Nyons; par E. R., docteur en droit, membre de l'Académie delphinale. In-8⁰, 83 p. avec grav. Grenoble, imp. et lib. Gratier et Ce. 1900. fr. 5.—.

Paderborn.

— **Greve,** Kapl. F. J. Historische Wanderungen durch Paderborn. 8⁰. IV, 187 S. m. Titelbild. Paderborn, J. Esser. M. 1.—.

— **Richter,** Gymn.-Oberlehr. Wilhelm.

Geschichte der Stadt Paderborn. 1. Bd. (Bis zum Ausgange des 16. Jahrh.) Mit Urkunden u. Statuten, bearb. v. Carl Spancken. gr. 8⁰. XXIII, 192 u. CLXV S. Paderborn, Junfermann. M. 4.50.

Palermo.

— **Giovanni,** V. di. Appendice alla topografia antica di Palermo dal sec. X al XV. (Archivio storico siciliano, XXIV, 3—4.)

Parchim.

— **Hübbe,** Bankdir. H. W. C. Zur topographischen Entwicklung der Stadt Parchim. Nach e. Vortrage. gr. 8⁰. 34 S. m. 1 farb. Plan. Parchim, H. Wehdemann. M. —.75.

Pienza.

— **Gerspach.** Pienza et Santa-Anna (Toscane). Carnet de voyage. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 306.)

Plauen i. V.

— Mitteilungen des Altertumsvereins zu Plauen i. V. 13. Jahresschrift auf die J. 1897—1900. Hrsg. v. Realsch.-Dir. Prof. Dr. Chr. A. Scholtze. gr. 8⁰. IV, 54 S. Plauen (R. Neupert jr.) M. 1.50.

Paris.

— **Barron,** Louis. Paris pittoresque (1800-1900). La Vie; les Mœurs; les Plaisirs. Ouvrage orné de 500 reproductions d'estampes et de 20 gravures hors texte tirées en couleur. Grand in-4⁰, 419 p. Paris, imprim. Chamerot et Renouard; libr. May. 1899.

— Eglises, Les, paroissiales de Paris. Fascicule 9: Sainte-Clotilde. Grand in-8⁰, 16 p. avec grav. en coul. Corbeil, impr. Crété.

— **Fernández-Soler,** M. París-1900. Visita á la Exposición Universal, á sus monumentos, museos, parques y construcciones civiles más notables, Versalles, Saint Cloud, Sevres, Saint Germain, Saint Denis y Vincennes. Madrid. Impr. de los Hijos de J. A. García. 1900. En 8.⁰ may., 41 págs. y un plano. Pes. 0,50 y 0,75.

— **Gaucher,** E. M. Notre-Dame de Paris (Pèlerinage aux très saintes reliques de la Passion; l'Acte de donation de l'empereur Beaudoin, avec prières liturgiques; Description; Historique; Tombeaux; Quelques vieux usages; Autel des docteurs: Bossuet); par E. M. G., docteur en théologie, ancien professeur d'histoire. In-16, 68 p. avec une vieille gravure et un plan indicateur. Saint-Just. Imprimerie universelle. Paris, l'auteur, 21, rue Galilée. 1900.

— **Noussanne,** Henri de. Paris sous Louis XVI et Paris aujourd'hui. Ouvrage illustré de 137 grav. d'après des estampes du XVIIIe siècle et d'après les dessins de Courboin, Germain, Martin, Pégurier, Séguin, etc. In-8⁰, XX, 296 pages. Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot et Ce. Paris, libr. de la même maison. 1900.

— Paris et Versailles. Guide pratique avec 50 illustrations par Drot; orné d'un plan général, d'un planitinéraire de Paris, des principaux monuments et des environs. Bruxelles, A. Castaigne, 1900. In-16, XI, 58, 140 p. et 10 feuillets blancs pour notes, gravv., carte et plans, cartonné pleine toile. fr. 2.—. [Collection des guides et plans Castaigne.]

— **Riat,** Georges. Les Villes d'art célèbres. Paris; par G. R., ancien élève de l'Ecole des chartes, sous-bibliothécaire au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. In-8⁰ carré, 207 p. avec grav. Evreux, imp. Hérissey. Paris, lib. Laurens. 1900.

— — Paris. Eine Geschichte seiner Kunstdenkmäler vom Altertum bis auf unsere Tage. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 6.) gr. 8⁰. 204 S. mit 177 Abbildgn. u. vielen Vignetten. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4.—.

— **Simond,** Charles. La vie parisienne à travers le XIXe siècle. Paris de 1800 à 1900, d'après les estampes et les mémoires du temps. Publié sous la direction de Ch. S. Ouvrage illustré de 4,000 gravures reproduites en fac-similé, d'après les documents des bibliothèques publiques, musées, collections particulières. T. 1er (1800—1830): le Consulat; le Premier Empire; la Restauration. Grand in-8⁰, IV, 684 p. Paris, imp. et lib. Plon, Nourrit et Ce. 1900. fr. 11.—.

Prag.

— **Jansy,** Wácslawa, Jan **Herain.** Stara Praha. 100 akwarellu W. J. Popisuje J. H. Sesit 1. w Praze, B. Koci, 1900. f⁰. (= Ceská Umení. Dilo 1,1.) [Alt-Prag, 100 Aquarelle v. W. J., Beschr. v. J. H.]

— **Jerábek,** Dr. Lubos. Die Erhaltung des alterthümlichen und schönen Prags. 8⁰, 39 S. Prag, Fr. A. Urbánek in Comm. Kr. —.40. [In böhmischer Sprache.]

Ravenna.

— **D. P. S.** Piccola guida ai principali monumenti di Ravenna, accresciuta e corretta. Ravenna, tip. Calderini, 1899. 16⁰. 47 p. con tavola. Cent. 20.

Reims.

— **Bazin,** Hippolyte. Une vieille cité de France. Reims. Monuments et histoire. Par H. B., Proviseur du Lycée de Reims. Avec la collab. de M. P. Aubin, Répétiteur au Lycée. Ouvr. orné de 257 héliogr. 4⁰, 350 p. Reims, F. Michaud, 1900.

— Reims. Guide Joanne. Petit in-16, 178 p. avec 1 plan et 8 gravures. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, libr. Hachette et Cᵉ. 1900. 50 cent. [Collection des Guides Joanne.]

Reval.

— **Nottbeck,** Dr. Eugen v., und Wilhelm **Neumann.** Geschichte u. Kunstdenkmäler der Stadt Reval. 2. Lfg. Kirchliche Kunst. Die Grabsteine Revals Mit 118 Illustr. im Text u. 13 Lichtdr.-Taf. gr. 8⁰. (S. 33—180.) Reval, F. Kluge. M. 7.—.

Rom.

— **Ashby,** Thomas. Un altro panorama di Roma delineato da Antonio van den Wyngaerde. (Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma, XXVIII, 1900, S. 28.)

— **Bonavenia,** R. P., S. J. Guide de Rome, revu et corrigé par le R. P. B. S. J., membre de la commission d'archéologie sacrée et professeur d'archéologie à l'université grégorienne. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cⁱᵉ, 1900. In-16, XXIV, 292 p., plans hors texte. fr. 1.50.

— **Gregorovius,** Ferdinand. History of the City of Rome in the Middle Ages. Trans. from the 4th German Ed. by Annie Hamilton. Vol. 7, 2 Parts. Cr. 8vo, 416, 420 p. G. Bell. 4/6.

— **Maes,** Cost. Un idea per l' adattamento di piazza Colonna. Roma, tip. della Pace di Filippo Cuggiani, 1900. 8⁰. 8 p.

— **Marucchi,** Horace. Guide des catacombes romaines. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cⁱᵉ. Paris, Desclée, Lefebvre & Cⁱᵉ, 1900. In-8⁰, 450 p., figg., gravv. fr. 6.—.

— Roma cristiana, Roma pagana: ricordo monumentale dell' anno santo 1900. Foligno, stab. tip. lit. F. Salvati, 1900. 16⁰ fig. 229 p. L. 2.

— **Waal,** Rekt. Anton de. Der Rompilger. Wegweiser zu den wichtigsten Heiligthümern u. Sehenswürdigkeiten der ewigen Stadt. 4. Aufl. Mit Titelbild, 96 Abbildgn. im Text, e. Eisenbahnkarte v. Italien u. e. Plane der Stadt Rom. 12⁰. XIV, 378 S. Freiburg i. B., Herder. Geb. M. 4.60.

— — Der Rompilger. Wegweiser zu den wichtigsten Heiligtümern und Sehenswürdigkeiten der ewigen Stadt. 5. Aufl. Mit Titelbild, 96 Abbildgn. im Text, e. Eisenbahn-Karte v. Italien u. e. Plane der Stadt Rom. 12⁰. XIV. 381 S. Freiburg i. B., Herder. Geb. M. 4.60.

Rothenburg.

— **Kempf,** Baugewerksch.-Dir. Rudolf. Alt-Rothenburg. Eine Sammlg. maler. Architekturstücke, aufgenommen, zusammengestellt u. hrsg. Mit e. Textbeigabe vom Vereine „Alt-Rothenburg" durch Mart. Weigel. gr. Fol. 30 Lichtdr.-Taf. m. 4 S. Text. Frankfurt a. M., H. Keller. In Mappe M. 30.—.

Rouen.

— Bulletin des Amis des monuments rouennais. (Année 1899.) In-4⁰, 105 p. et pl. Rouen, impr. Lecerf, 1900.

Rovereto.

— **Cobelli,** Prof. Giovanni de. Materiali per una bibliografia roveretana. Parte I (Elenco cronologico dei libri, opuscoli, ecc. stampati a Rovereto dal 1673 al 1898). Rovereto, tip. Roveretana ditta V. Sottochiesa, 1900. 8⁰. 196 p. [XXXVIII pubblicazione fatta per cura del museo civico di Rovereto.]

Rügenwalde.

— **Boehmer,** Landger.-Dir. F. Geschichte der Stadt Rügenwalde bis zur Aufhebung der alten Stadtverfassung (1720). Mit Karte und Stadtplan aus der Zeit um 1500, Ansicht der Stadt aus der Lubinschen Karte, ältestem Stadtsiegel u. 2 Taf. m. Wappen städt. Familien. gr. 8⁰. X, 446 S. Stettin, P. Niekammer. M. 9.—.

St. Gallen.

— **Dierauer,** Johannes. Die Stadt St. Gallen im J. 1799. Mit 3 Taf. im Farbenbuchdr. Hrsg. vom histor. Verein des Kantons St. Gallen. gr. 4⁰. 57 S. St. Gallen, Fehr. M. 2.—.

Saint-Laurent-des-Arbres.

— **Durand,** Albert. Les Monuments de Saint-Laurent des-Arbres, mémoire présenté au congrès archéologique de France (session de Nîmes) par l'abbé

A. D., professeur au petit séminaire de Beaucaire. In-8⁰, 12 p. et grav. Caen, imp. et lib. Delesques. 1899. [Extrait du Compte rendu du soixante-quatrième cangrès archéologique de France, tenu en 1897 à Nîmes.]

Saint-Martin-la-Garonne.
— **Gatin,** L. A. Essai historique. Un village: Saint-Martin-la-Garenne (Seine-et-Oise); par L. A. G., membre de la commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise. In-8⁰, XVIII, 247 p. avec grav. Paris, imprim. Levé; Société d'édition et de librairie.

Saint-Wandrille.
— **Basquin,** André. L'Abbaye de Saint-Wandrille; par dom A. B., moine bénédictin. Petit in-8⁰, 36 p. avec grav. Ligugé, imp. Bluté. A l'abbaye de Saint-Wandrille (Seine-Inférieure). 1899.

Salzburg i. Baiern.
— **Schnell,** Otto. Salzburg-Führer. Geschichte und Beschreibung der alten Kaiserpfalz Salzburg a. d. fränk. Saale. 3. Aufl. 8⁰. IV, 108 S. mit 28 Abbildgn. u. 1 Burg-Plänchen. Würzburg, Stahel's Verl. M. 1.—.

Schaffhausen.
— **Beck,** J. J. Bilder aus dem alten Schaffhausen. qu. gr. Fol. 33 [4 farb.] Taf. Beschreibender Text v. J. H. Bäschlin. Lex. 8⁰. 14 S. m. 1 Bildnis. Schaffhausen. Historischer antiquar. Verein. In Mappe M. 36.—.

Schweinfurt.
— **Stein,** Justizr. Archiv. Dr. Frdr. Geschichte der Reichsstadt Schweinfurt. (In ca. 20 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 8⁰. (S. 1—48.) Schweinfurt, E. Stoer. Subskr.-Pr. M. —.80.

Soissons.
— Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons. T. 7. 3ᵉ série. 1897. In-8⁰, 125 p. Soissons, imp. Michaux; au secrétariat de la Société. 1899.

Strassburg i. E.
— **Kohte,** Julius. Ueber die Gefahren, die der Erhaltung des Strassburger Münsters drohen. (Sitzungsbericht III, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Stuttgart.
— **Bach,** Max. Stuttgarter Kunst 1794 bis 1860. Nach gleichzeit. Berichten, Briefen u. Erinnergn. 8⁰. VII, 348 S. Stuttgart, A. Bonz & Co. M. 3.60.

Subiaco.
— **Croke,** William J. D. Architecture, Painting and Printing in Subiaco: three phases of progress. (Compte-rendu du quatrième congrès scientifique international des Catholiques tenu à Fribourg (Suisse) 1897. Fribourg 1898. IX: Art Chrétien, Archéologie, Épigraphie.)

Tamworth.
— **Morton,** Wm. Guide to Tamworth Castle. With Catalogue of the Paintings in the Picture Gallery, etc. Illust. 2nd et. Cr. 8vo, 24 p. „Tamworth Herald" Co. (Tamworth). 1 d.

Toulouse.
— Toulouse (histoire, archéologie monumentale, facultés, académies, établissements municipaux, institutions locales, sciences, beaux-arts, agriculture, commerce); Région pyrénéenne. In-8⁰, XVIII, 1156 p. Toulouse, imp. et lib. Douladoure-Privat. 1887. [Publication de la ville de Toulouse. Association française pour l'avancement des sciences (seizième session, á Toulouse, en 1887).]

Tournai.
— Annales de la Société historique et archéologique de Tournai. Nouvelle série, tome IV, année 1899. Tournai. H. et L. Casterman. In-8, 335 p. et 1 pl. hors texte. fr. 5.—.
— **Soil,** E. J. La cathédrale de Tournai. Guide illustré du visiteur, par E.-J. S., juge au tribunal civil, conservateur des musées, membre de la commission royale des monuments. Tournai, Vasseur-Delmée, 1900. In-8⁰, 59 p., gravv. fr. —.75.

Trier.
— Strassenbild, Das älteste Trierer. (Trierisches Archiv, hrsg. v. M. Keuffer, Heft III, 1899, S. 87.)
— **Züscher,** P. Zur Topographie des mittelalterlichen Trier. (Trierisches Archiv, hrsg. v. M. Keuffer, Heft II, 1899, S. 86.)

Turin.
— **Claretta,** Gaudenzio. I marmi scritti della città di Torino e de' suoi sobborghi (chiese, istituti di beneficenza, palazzi, ecc.) dai bassi tempi al secolo XIX, con copiose annotazioni storichei biografiche e necrologiche, pubblicat, da G. C. Torino, tip. di G. Derossi edit., 1899. 8⁰. XV, 716 p. L. 15.—.

Ulm.
— Bilder aus Ulm. Vergangenheit u. Gegenwart. Aus eigener Anschaug.

u. unter Benützg. ortsgeschichtl. Literatur. Von e. Freunde Schwabens. 8⁰. VIII, 152 S. Zürich, Schulthess & Co. M. 1.20.

Venedig.

— **Bergenroth,** Alexander Baron v. Wanderings in Venice. Ed. de luxe, with 170 views in photograv. and large woodcuts after paintings, water-colours and etchings and from original photographs by C. Naya, F. Ongania and Fratelli Alinari. Translated by H. Alex. Clay. gr. 4⁰. 156 p. Zürich, Th. Schröter. M 20.—.

— **Helfert,** J. A. Frhr. v. Die Zurückführung der San-Marco-Rosse 1815 aus Paris nach Venedig. (Die Kultur, I, 4.)

— **Jones,** Llewellyn Grace. An historic fantasy of Venice. Venice, Ferdinando Ongania edit. (tip. di Federico Visentini), 1899. 16⁰ fig. 92 p. con diciassette tavole.

— **Molmenti,** Pompeo. Venice. (The Art Journal, 1900, S. 81.)

— **Paralupi,** Rufo. (L'arte internazionale a Venezia, con prefazione di E. A. Marescotti. Bologna, libr. fratelli Treves di L. Beltrami edit., 1900. 16⁰. XIV, 204 p. L. 1.50.

— **Ruskin,** John. Die Steine v. Venedig. Eine Auslese aus dem Werke: „The stones of Venice". Aus dem Engl. übers. u. zusammengestellt v. Jak. Feis. 8⁰. VII, 131 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. Geb. M. 2.—.

Versailles.

— **Gavin,** Maximilien. Historique de la création de la ville, du château et du parc de Versailles; Ses eaux, leur qualité, leur quantité, depuis Louis XIII jusqu'à ce jour; par M. G., inspecteur principal du service des eaux de Versailles. In-8⁰, XVI, 111 p. avec grav. Châteauroux, imp. Langlois et Ce. Paris, Société d'éditions scientifiques. 1899.

— **Gille,** Philippe. Versailles et les deux Trianons. Texte par Ph. G. Relevés et dessins par Marcel Lambert. 8.—19. fasc. Grand in-4⁰, p. 169—308, 1—144 (T. I—II.) Tours, impr. Mame; libr. Mame et fils.

— **Nolhac,** Pierre de. Histoire du château de Versailles (l'Architecture, la Décoration, les Œuvres d'art, les Parcs et les Jardins, le Grand et le Petit Trianon, d'après les sources inédites: Papiers de Colbert, de Louvois, de Mansart; Dessins, Comptes et Correspondances de l'administration des bâtiments du roi au XVIIe et au XVIIIe siècle); par P. de N., conservateur du Musée national de Versailles, directeur d'études à l'Ecole des hautes études. Fascicule 1–5. In-f⁰, 160 pages avec grav. et planches. Paris, impr. Dumoulin; Société d'édition artistique, 32—34, rue Louis-le-Grand. (1899—1900.)

— **Nolhac,** Pierre de. Les bosquets de Versailles. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 265; t. 23, 1900, S. 39 u. 283.)

— Plan de Versailles en 1900, à l'échelle de 1/5,000, dressé par Bicuville, géomètre-expert des domaines. Gravé chez L. Sonnet. Paris, imprim. Dufrénoy. Versailles, L. Bernard, édit.

— Plan de Versailles en 1900, à l'échelle de 1/8,540, dressé par Bieuville, géomètre-expert des domaines. Gravé chez L. Sonnet. Paris, imprim. Dufrénoy. Versailles, L. Bernard, édit.

— Tag, Ein, in Versailles. Illustrirter Führer durch das Schloss, das Museum, den Schlossgarten u. die beiden Trianons. 60 Holzschn. u. Pläne. 12⁰. 126 S. Versailles. (Leipzig, G. Hedeler.) M. —.80.

— Venez à Versailles. Notice et Renseignements sur la ville, le palais, le parc, les Trianons. Publié par l'Union des chambers syndicales de Versailles. In-16, 48 p. avec grav. Versailles, imp. Cerf, 1900.

— Versailles (la ville, le château, les Trianons). Guide Joanne. In-16, 64 p. avec grav. et 3 plans. Coulommiers, imprimerie Brodard. Paris, librairie Hachette et Ce, 1900. fr. 1.—. [Collection des Guides Joanne.]

Verviers.

— Bulletin périodique de la Société verviétoise d'archéologie et d'histoire. Secrétaire-correspondant: Prosper Dechesne. Volume II. Année 1900. Verviers, imprimerie P. Féguenne. In-8⁰. Par an, fr. 5.10.

Vienne.

— Plan-Guide de Vienne. In-16 oblong, 16 p., plans et grav. Valence, imprim. Ducros. Lyon, libr. Toursier. 60 cent. [Guides Pol.]

Vincennes.

— **Varaville,** Jules de. Histoire du château de Vincennes, des origines à nos jours. Grand in-8⁰, 320 pages

avec 75 grav. d'après d'anciens documents. Paris, imp. Picard et Kaan; Librairie d'éducation nationale. 1900. fr. 6.—. [Bibliothèque d'éducation nationale. Collection Picard.]

Wien.

— **Schimmer,** Karl Ed. Wien in Wort u. Bild. Illustrierter Führer durch Wien, seine Sehenswürdigkeiten u. Umgebgn. Nach den neuesten Daten bearb. Mit 25 Illustr. u. e. color. Plan. 12⁰. 179 S. Wien, C. Daberkow. Geb. M. 2.—.

Wilton.

— **Fidler,** Gideon. Arts and crafts at Wilton, Wilts. (The Art Journal, 1900, S. 267.)

Zabern.

— **Stieve,** Landger.-R. a. D. Rechtsanw. Richard. Zabern im Elsass oder Elsass-Zabern. Geschichte der Stadt seit Julius Cäsar bis zu Bismarck's Tod. (= Bausteine zur elsass-lothringischen Geschichts- u. Landeskunde, 6. Heft.) gr. 8⁰. VIII, 259 S. mit 2 Taf. Zabern, A. Fuchs. M. 5.—.

Sammlungen.

Annuaire des bibliothèques et des archives pour 1900. (15e année.) In-8⁰, 285 p. Lille, imprim. Danel. Paris, lib. Hachette et Ce. 1900.

— des musées scientifiques et archéologiques des départements. 1900. In-16, 440 p. Toulouse, imp. Douladoure-Privat. Paris, libr. Leroux. 1900. [Ministère de l'instruction publique.]

Beschränkung der freien Besuche italienischer Museen. (Zeitschrift des Vereins Deutscher Zeichenlehrer, 1900, S. 136.)

Blanchet, Emile. L'Art en Flandre. Les Musées et les Eglises de Belgique. In-16, IX, 93 p. Paris, imp. Boullay. 1899.

Chronik der Sammlungen, Altertums- und Kunst-Vereine, Kunstschulen, Ausstellungen. [Aachen. Ansbach. Berlin. Bordeaux. Bremen. Dijon. Dresden. Innsbruck. London. Marbach. Metz. München. Nürnberg. Prag. Stuttgart. Venedig. Wien. Zürich. — Amsterdam. Berlin. Bologna. Brünn. Czernowitz. Danzig. Düsseldorf. Eichstätt. Frankfurt a. M. Fulda. Giessen. Graz. Krefeld. Laibach. London. Moskau. München. Münster. Paris. St. Gallen. Stockholm. Zürich.] (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 18 u. 106.)

Elsass-Lothringische Privatsammlungen. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothring., hrsg. v. A. Seder u. Fr. Leitschuh, 1. Jahrg., 1. u. 2. Heft.)

Fazio, dott. Edgardo. Biblioteconomia: classificazione, collocazione e cataloghi. Napoli, tip. Tramontano, 1899. 8⁰. 17 p.

Kohfeldt, G. Zur Geschichte der Büchersammlungen und des Bücherbesitzes in Deutschland. (Zeitschrift für Culturgeschichte, 7. Bd., 5. Heft.)

Mitteilungen. a. Historische Museen deutscher Städte (Frankfurt a. M., Köln, Leipzig, Breslau). (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, I, 8. Heft, Mai 1900, S. 214.)

Muller, Fz., S.; A **Pit.** Over Museumcatalogussen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 98.)

Musées, Les, de départements et les objets d'art et d'archéologie relatifs à Paris. In-8⁰, 10 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. 1900. [Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France.]

Agen.

— **Momméja,** Jules. La fondation du musée d'Agen. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 514.)

Aix.

— **Pontier,** Henri. Musée d'Aix (Bouches-du-Rhône). Deuxième partie, comprenant les peintures, les dessins, les pastels, les miniatures, les estampes, les sculptures modernes, le musée Granet, suivie d'une notice sur les principales œuvres d'art existant dans cette ville, en dehors des galeries du musée; par M. H. P., conservateur du musée. In-16, 404 pages et 1 plan. Aix, imprimerie Makaire. 1900.

Amiens.

— Catalogue de la bibliothèque de la Société des antiquaires de Picardie. Série N: Ouvrages relatifs aux départements de l'Aisne, du Nord, de l'Oise, du Pas-de-Calais et de la Seine-Inférieure. In-⁰, III, 278 pages. Amiens, imp. Yvert et Tellier. 1900.

Amsterdam.

— **Hofstede de Groot,** C. Mijn beheer van 's rijks prentenkabinet. Naar aan-

leiding van het jaarverslag van den heer J. Ph. van der Kellen over 1898. gr. 8⁰. 55 S. Amsterdam, Scheltema & Holkema's Boekhandel. f. —.75.

— **Pit,** A. Nederlandsch museum voor geschiedenis en Kunst. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 3, 29, 57 u. 200.)

— **Riemsdijk,** B. W. F. van. Rijksmuseum van schilderijen te Amsterdam. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 7, 115 u. 197.)

— **Steenhoff,** W. Collectie Six. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 205.)

Annecy.

— **Roux,** Marc le. Cattalogue sommaire du musée d'Annecy. Collections artistiques, industrielles, archéologiques; Numismatique; Céramique; Armures; Collections régionales; Histoire naturelle de la Savoie et de la chaîne du Mont-Blanc; par M. Le R., docteur ès sciences, conservateur du musée d'Annecy. In-8⁰, 40 p. avec fig. Annecy. imp. et lib. Abry. 1900. [Extrait de la Revue savoisienne.]

Arles.

— **Janin,** Clément. Le Muséon Arlaten. (La Chronique des arts, 1900, S. 259.)

Assen.

— **I.** Provinciaal museum van oudheden te Assen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 17.)

Augsburg.

— **Reber,** Fr. v. Die Kgl. Gemäldegalerie zu Augsburg. (Internationale Revue f. Kunst etc., hrsg. v. D. Joseph, I, S. 17.)

Avenches.

— **Dunant,** Emile. Guide illustré du Musée d'Avenches. Genève, imprimerie Maurice Reymond et Cie, 1900. (Association „Pro Aventico.")

Basel.

— Führer durch das historische Museum in Basel. Hrsg. v. der Verwaltg. des Museums. Mit 12 Abbildgn. in Lichtdr. v. H. Besson. gr. 8⁰. V, 66 S. m. 2 Plänen. Basel, Histor. Museum. M. 1.20.

Geigy, Dr. Alfred. Katalog der Basler Münzen und Medaillen der im historischen Museum zu Basel deponirten Ewig'schen Sammlung. (= Katalog des historischen Museums in Basel, No. 2.) gr. 8⁰. XVII, 171 S. mit 44 Taf. in Lichtdr. v. H. Speiser. Basel, Histor. Museum. M. 6.—.

— Jahresberichte und Rechnungen des Vereins f. das historische Museum u. f. Erhaltung Baslerischer Altertümer. Nebst e. Arbeit v. Prof. A. Burckhardt-Finsler üb. 8 aus der gräfl. Douglasschen Sammlg. f. Basel erworbene Glasgemälde. J. 1898. gr. 4⁰. 41 S. m. 2 Taf. Basel, R. Reich. M. 2.80.

— Jahresberichte und Rechnungen des Vereins f. das historische Museum u. f. Erhaltung Baslerischer Altertümer. J. 1899. gr. 4⁰. 35 S. mit 1 Taf. Basel, R. Reich. M. 2.80.

Beauvais.

— Un musée et une bibliothèque à Beauvais; par Un vieux Beauvaisien, correspondant honoraire du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. In-8⁰, 31 p. avec plans. Beauvais, imp. Avonde et Bachelier. 1900.

Berlin.

— Berichte, Amtliche, aus den Königlichen Kunstsammlungen. 21. Jahrg. No. 1. [I. K Museen, 1. Juli—30. September 1899. II. Zeughaus, 1. Juli bis 30. September 1899.] No. 2. [I. K. Museen, 1. Oktober—31. Dezember 1899. II. Zeughaus, 1. Oktober bis 31. Dezember 1899.] No. 3. [I. K. Museen, 1. Januar—31. März 1900.] No. 4. [I. K. Museen, 1. April bis 30. Juni 1900.]

— Berlin. Kunstgewerbemuseum. (Kunst und Kunsthandwerk, III. Jahrg., 1900, S. 89.)

— Gemälde-Galerie, Die, der königl. Museen zu Berlin. Mit erläut. Text v. Jul. Meyer, Wilh. Bode, Hugo v. Tschudi u. a. Hrsg. v. der General-Verwaltg. 13.—14. Liefg. gr. F⁰. (Text S. 1—28 m. 11 Abbildgn. u. 12 Taf.) Berlin, G. Grote. à M. 30.—; Vorzugs-Drucke auf chines. Pap. M. 60.—; Künstler-Drucke auf japan. Pap. M. 100.—. [Text: Max J. Friedländer, Die deutsche Schule. 1. Die niederdeutsche Malerei. 2. Die oberdeutsche Malerei. — Einzelblätter nach: Correggio, Fiorenzo di Lorenzo. C. Tura. A. Dürer. H. Memling. A. v. d. Velde. H. u. J. van Eyck. L. Signorelli. Rubens. J. v. Goijen. L. Lotto.]

— **Höft,** F. Zur Geschichte des Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes in

Berlin. (Zeitschrift für österreichische Volkskunde, VI, 3.)

Berlin.

— **Jessen,** Peter. Ueber die kostümwissenschaftliche Sammlung des Freiherrn von Lipperheide. (Sitzungsbericht IV, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Kaiser Friedrich-Museums-Verein zu Berlin. Bericht für das Geschäftsjahr 1899—1900. 4⁰. 27 S. mit 1 Lichtdr.-Taf. u. 5 Abbildgn. im Text. Berlin, Druck von W. Büxenstein, 1900.

— Katalog der Bibliothek der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin. 4⁰, X, 1218 S. Berlin, Denter & Nicolas, 1900.

— Katalog der Lipperheide'schen Sammlung für Kostümwissenschaft. 3. Abth. 1. Bd. 12. Lfg. Berlin, Lipperheide. à M. 1.—.

— Kunst für das Volk, Die, und die Museums-Verwaltungen in Berlin und Frankfurt. (Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer, 1900, S. 88.)

— **Lessing,** Julius. Kgl. Museen Berlin. Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbe-Museums. Im amtlichen Auftrag herausgegeben von J. L. 1. Lieferung. gr. F⁰. 30 Tafeln. Lith. u. Druck der Kunstanstalt von Ernst Wasmuth, Berlin. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth, 1900.

— Meisterwerke aus den Kunstsammlungen Sr. Maj. des deutschen Kaisers. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. Imp. Fol. (6 Photograv.) Berlin, Photograph. Gesellschaft. In Mappe M. 50.—.

— **Moüy,** le comte Ch. de. Les Ecoles italiennes du musée de Berlin. (La nouvelle Revue, 1900, 15 février, 15 septembre.)

— Nouvelles des Musées étrangers. Berlin. (La Chronique des arts, 1900, S. 22 u. 259.)

— **Schubring,** Dr. Paul. Neue Erwerbungen der Berliner Museen. (Frankfurter Zeitung, 1900, No. 176.)

— **Seidel,** Paul. Französische Kunstwerke des XVIII. Jahrh. im Besitze Sr. Maj. des deutschen Kaisers u. Königs v. Preussen. Geschichte der Erwerbg. u. Verzeichnis. Mit 14 Radiergn. u. 76 Zeichngn. v. Pet. Halm. gr. Fol. X, 220 S. Leipzig, Giesecke & Devrient. Geb. M. 150.—. [Französische Ausgabe zu gleichem Preise.]

— — Veränderungen und neue Erwerbungen im Hohenzollern-Museum. (Hohenzollern - Jahrbuch, III, 1899, S. 258.)

— **S. L.** Die Neu-Erwerbungen des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin. (Sprechsaal, 1900, 22.)

— **-u-.** Berlin. Orlop - Stiftung für Veröffentlichungen des Kunstgewerbe-Museums. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 40.)

— **Vöge,** Wilhelm. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den königl. Museen zu Berlin. 2. Aufl. (1. Theil:) Die Elfenbeinbildwerke. Bearbeitet von W. V. gr. 8⁰, V, 100 S. Berlin, W. Spemann, 1900. M. 1.—.

— **Zeiss,** August. Meine Kunstsammlung. 4⁰. 55 S. mit 76 Lichtdr.-Taf. u. 39 Textbildern. s. l. e. a. [Berlin, 1900.] [Inhalt: Italienische Plastik: Frührenaissance, Hochrenaissance. Französische Plastik. Deutsche Plastik. Asiatische Bronzen. Kunsttöpferei. Metall. Möbel. Stoffe. Knüpf-Teppiche. Nachtrag. Gemälde, alte, moderne.]

— Zeughaus, Das Königliche. Führer durch die Ruhmeshalle und die Sammlungen. 8⁰. V, 231 S. Berlin, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1900. M. —.50.

Bern.

— Nouvelles des Musées étrangers. Musée historique de Berne. (La Chronique des arts, 1900, S. 59.)

Boston.

— **Small,** Herbert. Handbook of the new library of congress compiled by H. S. With essays on the architecture, sculpture and painting by Charles Caffin and on the function of a national library by Ainsworth R[and] Spofford. 8⁰, 128 p. Boston, Curtis & Cameron, 1899.

Bremen.

— **Töpfer,** A. Ueber neue Zugänge in der Mustersammlung. (Mittheilungen des Gewerbe-Museums zu Bremen, 1899, 10.)

Brünn.

— Brünn. Mährisches Gewerbemuseum. (Kunst u. Kunsthandwerk, III. Jahrg., 1900, S. 359.)

— **Franz,** A. Mitteilungen aus den kunsthistorischen Sammlungen des Franzens-Museums. (Museum Francisceum, Annales MDCCCXCVIII.)

— Gewerbemuseum, Mährisches, in

Brünn. XXV. Jahresbericht 1899. 4⁰. 44 S. Brünn, Verlag des Mährischen Gewerbe-Museums, Druck von W. Burkart, 1900.

— Museum Francisceum. Annales. MDCCCXCVIII. Lex. 8⁰. VI, 184 S. m. Abbildgn., 13 Taf. u. 1 Karte. Brünn, C. Winiker. M. 5.—.

Brüssel.

— **Destrée,** Josef. Les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hal, à Bruxelles. Armes et armures. Industries d'art. Publié par MM. J. D., conservateur aux musées royaux des arts décoratifs et industriels, Alex. Hannotiau, artiste peintre, et A. J. Keymeulen, photographe éditeur, à Bruxelles. Douzième livraison, contenant 5 pl. et 5 feuillets de texte explicatif. [L'ouvrage complet formera deux volumes in-folio, composés de 160 planches hors texte en phototypie et de nombreuses illustrations de texte. Tiré à 530 exemplaires numérotés: 1 à 30, texte avec double suite de planches, sur papier du Japon, fr. 540; 31 à 530, sur papier de luxe, fr. 216.]

— **Fiérens-Gevaert,** H. Les nouvelles acquisitions du Musée de Bruxelles. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 190.)

— **Mahillon,** Victor Charles. Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental (historique et technique) du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, par V. Ch. M., conservateur du musée. Troisième volume. Numéros 1322 à 2055. Gand, Ad. Hoste, 1900. Pet. in-8⁰, 524 p., figg. fr. 5.—.

— Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique. Catalogue du musée moderne de peinture. Deuxième édition. Bruxelles, imprimerie Ad. Mertens, 1899. In-12, XVIII, 49 p. et 1 plan hors texte. fr. —.25.

— [**Overloop,** Eugène van.] Musées royaux des arts décoratifs et industriels. Section de la peinture décorative. Catalogue des copies-photographies. Octobre 1899. Bruxelles, Hayez. In-16. 165 p. fr. —.50.

— **Rousseau,** Henry. Questions d'art: Un soir au musée des plâtres, par H. R., conservateur adjoint aux musées royaux des arts décoratifs et industriels. Bruxelles, imprimerie N. Vandersypen. 1900. In-8⁰, 22 p. fr. —.75.

— **Wauters,** A. J. Le musée de Bruxelles: tableaux anciens. Notice, guide et catalogue, par A. J. W., membre de la commission directrice du musée. Bruxelles, P. Weissenbruch, 1900. Pet. in-8⁰, XXXVIII, 263 p. et 1 plan. fr. 2.50.

Budapest.

— **Venturi,** Adolfo. I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest. (L'Arte, III, 1900, S. 185.)

Carpentras.

— **L . . . . ,** J. Catalogue du musée, de la ville de Carpentras, avec notice historique. In-16⁰, 80 p. Carpentras, imprimerie et librairie Brun et Cᵉ, 1900.

Casale.

— **Bertana,** ing. Enrico, dott. Giuseppe **Giorcelli** e dott. Flavio **Valerani.** Monete e medaglie dell' istituto Leardi di Casale Monferrato, classificate per stati e secondo l'ordine cronologico: supplemento. Casale Monferrato, tip. Casalese fratelli Tarditi, 1899. 4⁰. 43 p.

Chantilly.

— Chantilly et le musée Condé. Guide Joanne. In-16, 148 p. avec 2 plans, 2 cartes et 7 gravures. Coulommiers imp. Brodard. Paris, lib. Hachette et Cᵉ. 1900. 50 cent. [Collection des Guides Joanne.]

— Excursion à Chantilly et Visite du musée Condé, le 25 septembre 1900, par le congrès international des chemins de fer (sixième session, Paris, 1900). In-18, 18 p. avec grav., plan et graphique. Paris, imp. Lahure; Courtier, 43, rue de Dunkerque. 1900. [Extrait du Guide Joanne, édité par la librairie Hachette et Cᵉ.]

— **Villavrède,** G. L'Inauguration de la statue équestre du duc d'Aumale à Chantilly, le 15 octobre 1899. Compte rendu complet, avec les discours prononcés. Petit in-8⁰, 35 p. avec 7 illustrations. Senlis, Impr. administrative et commerciale. 1899. [Extrait du Journal de Senlis.]

Cividale.

— **Leicht,** P. S. Nel museo di Cividale: [recensione del libro di] A. P. Zorzi, Museo, archivi e biblioteche di Cividale. Udine, tip. di Domenico Del Bianco. 1900. 8⁰. 15 p.

— **Zorzi,** A. Notizie, guida e bibliografia dei rr. museo archeologico, archivio e biblioteca già Capitolari, ed antico archivio comunale di Cividale

del Friuli. Cividale, tip. Giovanni Fulvio edit., 1899. 8⁰. VII, 275 p. L. 4.

Compiègne.
— **Blu,** J. Catalogue illustré des peintures, dessins, sculptures du musée Vivenel; par J. B., conservateur du musée. Préface par le comte de Marsy, directeur de la Société française d'archéologie. Petit in-16, XXIX, 127 p. avec grav. et plans. Compiègne, imp. Lefebvre.

Dortrecht.
— **Overvoorde,** J. C. Catalogus van de prentverzameling der Gemeente Dordrecht. 8⁰. Dordrecht, Marks & Geuze, 1899.

Dresden.
— Berichte aus den Königlichen Sammlungen. 1899. 4⁰. 11 S. Druck von B. G. Teubner Dresden. [Inhalt: 1. Gemäldegalerie. 2. Kupferstichkabinett. 3. Skulpturensammlung. 4. Historisches Museum. 5. Porzellansammlung. 6. Das Grüne Gewölbe. 7. Münzkabinett.]
— **Berling,** K. Eine wertvolle Schenkung an das K. Kunstgewerbemuseum zu Dresden. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 71.)
— **Ferrari,** Luigi. Gli acquisti dell' Algarotti pel Regio Museo di Dresda. (L'Arte, III, 1900, S. 150.)
— Führer durch die königl. Sammlungen zu Dresden. Hrsg. v. der Generaldirektion der königl. Sammlgn. 5. Aufl. 8⁰. XXIV, 288 S. m. Plänen. Dresden, H. Burdach. M. —.70.
— **Petzsch,** Dr. G. Das Historische Museum in Dresden zum letztenmale als Rüstkammer. (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, S. 19.)
— **S. L.** Die Neuordnung der japanischen Abtheilung der Königlichen Porzellan- und Gefäss - Sammlung in Dresden. (Sprech-Saal, 1900, 45.)
— **Wanckel,** Otto; Eduard **Flechsig.** Die Sammlung des Königl. Sächsischen Altertumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken. 100 Blatt in Lichtdruck. Herausgegeben im Auftrage des K. Sächs. Altertumsver. von O. W. Text von Dr. E. F. 4⁰. VIII, 66 S. Dresden, Selbstverlag des K. Sächs. Altertumsvereins, 1900. [Inhalt: 1. Bildwerke des romanischen Stils. 2. Bildwerke des gotischen Stils bis gegen Ende d. 15. Jahrh. 3. Werke der Bildnerei und Malerei aus den letzten Jahrzehnten des Mittelalters (1490—1520), nach Meistern u. Schulen geordnet: Freiberg, Leipzig, Altenburg, Chemnitz u. Annaberg, Dresden, Meissen, Grossenhain, Oberlausitz (Kamenz?). 4. Bildwerke d. Renaissance und des Barockstils. 5. Kunstgewerbliche Arbeiten.]

Dublin.
— **Abbott,** T(homas) K(ingsmill). Catalogue of the manuscripts in the Library of Trinity College, Dublin, to which is added a list of the Fagel collection of maps in the same library. 8⁰, XXVI, 606 p. London, Longmans, Green & Co., 1900.
— Department of Science and Art of the Committee of Privy Council on Education: Dublin Museum of Science and Art. Short Guide to the Collections. $^1/_2$ d.
— **Plunkett,** G. T. Science and Art Museum, Dublin. General Guide to the Art Collections. Part 8: Furniture. Chapter 1: Italian Furniture. By Lieut.-Colonel G. T. P. 1 d.
— Science and Art Museum, Dublin. A List of Some Books in the National Library which may be Useful to Visitors to the Museum. 1 d.

Edinburgh.
— **Caw,** James L. The Scottish National Portrait Gallery. (The Magazine of art, 1900, S. 35.)
— National Gallery, The, of Scotland. (The Magazine of art, 1900, S. 178.)
— Science and Art Museum, The, Edinbourgh. (The Magazine of art, 1900, S. 270.)
— **Vallance,** James D. The Edinburgh Museum of science and art. (The Magazine of art, 1900, S. 36.)

Emden.
— **Boeheim,** Wendelin. Die Rüstkammer der Stadt Emden. (Zeitschrift für histor. Waffenkunde, 2. Bd., 4. Heft.)

Ferrara.
— **Jacobsen,** Emil. Die Gemäldegalerie im Ateneo zu Ferrara. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 358.)

Florenz.
— **Adami,** Ugo. Manoscritti conservati nell' archivio di stato di Firenze: appendice II alla Bibliografia sull' isola del Giglio. Firenze, [stab. tip. Pellas succ. Cocchi e Chiti], 1900. 8⁰. 14 p. [Estr. da L'isola del Giglio e la sua flora, di S. Sommier.]

Florenz.

— **Boeheim,** Wendelin. Ein Besuch d. Waffensammlung im königl. Nationalmuseum zu Florenz. (Zeitschrift für histor. Waffenkunde, II, S. 28.)

— Codici, I, Palatini della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Volume II, fasc. VI. Roma, presso i principali librai (Firenze-Roma, tip. dei fratelli Bencini), 1899. 8⁰. p. 401—480. L. 1 il fascicolo. [Descrizione di 120 codici palatini (dal nº 887 al nº 1006). — Ministero della pubblica istruzione: Indici e cataloghi, nº 4.]

— **Mazzatinti,** prof. Giuseppe. Inventario dei manoscritti della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. I: Provenienze diverse (Fondo principale de la biblioteca). Forlì, stab. tip. di Luigi Bordandini edit., 1900. 4⁰. 434 p. [Estr. dagli Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia, compilati da G. M., vol. VII-IX.]

— **Melani,** Alfredo. The Museum of tapestries at Florence. (The Art Journal, 1900, S. 305.)

— [**Morpurgo,** dott. S.] I manoscritti della r. biblioteca Riccardiana di Firenze: manoscritti italiani. Vol. 1, fasc. 8—9. Roma, presso i principali Librai (Prato, tip. Giachetti, figlio e C.), 1900. 8⁰. p. 561—713 L. 1 il fascicolo. [Contiene la descrizione di 130 codici. — Ministero della pubblica istruzione: Idici e cataloghi, nº 15.]

— **Pescetti,** Giuseppe, deputato. Per la biblioteca Nazionale di Firenze, per la scienza e l'arte: discorso pronunciato alla Camera il 14 febbraio 1900. Firenze, Contigli e Leporatti edit. (tip. G. Campolmi). 1900. 16⁰. 18 p.

— **Supino,** Igino Benvenuto. Catalogo del r. museo nazionale di Firenze (Palazzo del potestà). Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice, 1898. 16⁰. 483 p. L. 3.—. [Contiene anche il catalogo della collezione Carrand e quello dei sigilli, compilati dal dott. Umberto Rossi.]

— — Il medagliere mediceo nel r. museo nazionale di Firenze, secoli XV—XVI. Firenze, fratelli Alinari edit. (tip. di G. Barbèra), 1899. 8⁰. 295 p. con cinquantasei tavole. [Inhalt: 1. Introduzione. 2. Medaglie di artisti di cui si conoscono i nomi o le cifre. 3. Medaglie di artisti sconosciuti. 4. Medaglie di artisti stranieri. — Edizione speciale di soli cinquanta esemplari.]

Frankfurt a. M.

— **Frimmel,** Theodor v. Une grande Galerie de petits tableaux à Francfort-sur-Mein. (La Chronique des arts, 1900, S. 71.)

— **Sch.,** M. Bruckmann's Pigmentdrucke der Gemälde-Galerie des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. München 1899. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 39.)

— **Weizsäcker,** Heinrich. Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Im Auftrag der Administration des Institutes bearbeitet von H. W. 1. Abth. Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert. 8⁰. 416 S. m. Künstlersignaturen im Text u. 1 Plan. Frankfurt a. M., Druckerei von August Osterrieth, 1900.

— — Die Meisterwerke der Gemäldes Galerie des Städelschen Kunstinstitutein Frankfurt am Main. 60 Lichtdr. m. erläut. Text. gr. Fol. VIII, 43 S. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. Geb. in Leinw. M. 75.—.

Gent.

— **Siffer,** A. Le musée et les ruines de l'abbaye Saint-Bavon à Gand. Gand, A. Siffer, 1900. In-8⁰, 95 p., figg. fr. 1.50. [Extrait du Bien public.]

— Société des amis du musée de Gand. Rapport de la commission administrative pour l'année 1898—1899 et liste des membres au 1er décembre 1899. Gand, A. Siffer, 1899. In-8⁰, 15 p. fr. —.50.

Göttingen.

— Nachrichten aus Museen: Göttingen. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 48. Jahrg., No. 2.)

Grenoble.

— **Maignien,** Edmond. Catalogue des incunables de la bibliothèque municipale de Grenoble: par E. M., conservateur. In-8⁰, XIV, 499 p. et 3 planches. Mâcon, imprimerie et librairie Protat frères. 1899.

Haag.

— **Flugi van Aspermont,** C. H. C. Mauritshuis. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 13, 34, 70 u. 120.)

Halle a. S.

— **Otto,** Franz. Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe zu Halle a. Saale. Bericht über das fünfzehnjährige Bestehen, 1885—1900, von O. F., Curator des Museums. 8°, 37 S. mit 16 [Lichtdruck-]Taf. Halle a. S., Max Niemeyer, 1900. M. 2.—.

Hermannstadt.

— Katalog der Bibliothek des Baron Brukenthal'schen Museums in Hermannstadt. Hrsg. im Auftrage des Curatoriums. 3. Hft. gr. 8°. (S. 321 bis 480.) Hermannstadt, W. Krafft in Komm. M. 1.70.

Karlsruhe.

— **Durm,** J. Die Kunsthalle in Karlsruhe. (Zeitschrift f. Bauwesen, L, 1900, S. 179.)

Kassel.

— **Ackermann,** Dir. a. D. Dr. K. Führer durch die Gemälde- etc. Sammlung des städtischen Bose-Museums zu Kassel. 2. Aufl. gr. 16°. 26 S. Kassel (Ständeplatz), Bose-Museum. M. —.30.

— **Paulus,** Gymn.-Oberlehr. Otto. Die Vorhalle unserer Bildergalerie und die Echtermeierschen Länderstatuen. gr. 8°. 50 S. Kassel, M. Siering. M. —.40.

Köln.

— **Schnorrenberg,** Jakob. Heinrich Lempertz sen. und seine Goethe-Sammlung. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, S. 394.)

Kopenhagen.

— Fortegnelse, Kortfattet, over kunstvaerkerne i den Kgl. maleri-og skulptursamling. 8°, 38 S. Kjobenhavn, Thieles bogtrykkeri, 1900. 25 Ore.

— Fortegnelse over den Moltkeske malerisamling. 8°, 70 S. [Vorrede: Karl Madsen.] Kobenhavn, Thieles bogtrykkeri, 1900.

— Katalog over de oldnorsk-islandske handskrifter i det store kongelige Bibliotek og i Universitetsbiblioteket (udenfor den Arnamagnaeanske samling) samt den Arnamagnaenske samlings tilvaekst 1894—99 udg. af Kommiss. f. d. Arnamagnaeanske legat. [Vorrede: Kristian Kalund.] 8°, LXV, 570 S. Kobenhavn, Gyldendal, 1900.

— Ny Carlsberg, Glyptotek. Fortegnelse over Kunstvaerkerne. 8°, 45 S. Kobenhavn, Thieles Bogtrykkeri, 1900.

Krakau.

— **Kopera,** Felix. Spis druków epoki Jagiellonskiego w zbiorze Emeryka hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie. Opracowal F. K. 4°, 232 Sp. W Krakowie, Nakl. hr. Emerykowei Hutten-Czapskiej, 1900. [Verzeichniss der Drucke der Jagiellonischen Epoche in d. Samml. d. Grafen E. Hutten-Czapski in Krakau.]

— **Wislocki,** Wladislaus. Incunabula typographica Bibliothecae Universitatis Jagellonicae Cracoviensis inde ab inventa arte imprimendi usque ad a. 1500 secundum Hainii „Repertorium bibliogr.“ . . . per ord. alphab. digessit Dr. W. W. (= Munera saecularia Universitatis Cracoviensis, vol. 3.) 4°, XXXIV, 634 S. Cracoviae, Univ. Jagell., 1900.

Krefeld.

— **Brües,** E. Das Kaiser Wilhelm-Museum und sein Wirken. (Deutsche Kunst und Decoration, 1900, 9.)

— **Zimmermann,** E. Das Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld. (Kunst u. Handwerk, 1900, 10.)

Leipzig.

— **Bode,** W[ilhelm]. Die Gemäldegalerie Alfred Thieme in Leipzig. Die ältere holländische Malerschule unter Vorgang von Franz Hals. — Rembrandt van Ryn. — Die Blütezeit d. holländ. Malerei unter dem Einflusse von Rembrandt. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 97 u. 129.)

— **Thieme,** Ulrich. Galerie Alfred Thieme in Leipzig. Mit Einleitung von Wilhelm Bode. Herausgegeben von U. T. 4°, 79 S., m. 21 Taf. Leipzig, Druck von Breitkopf & Härtel, 1900. [Nicht im Buchhandel.]

Lille.

— **M. N.** Musée d'archéologie de Lille. Le legs Desmottes. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 261.)

— **Saunier,** Ch. Le musée de Lille. (La revue blanche, 11. année, t. XXII, No. 172.)

Lima.

— Galería, Gran, de pinturas antiguas. 8°. 147 p. Lima, imprenta del universo de Carlos Prince, Calle del Correo Nuevo, No. 48, 1900.

Liverpool.

— **Dyall,** Charles. William Roscoe and the Roscoe Collection of Pictures at the Walker Art Gallery, Liverpool. (The Art Journal, 1899, S. 266.)

London.

— Acquisitions at South Kensington. The National Gallery, and National Portrait Gallery. (The Magazine of art, 1899, S. 555.)

— **Bicknell,** A. S. The Wallace Collection. (The Athenaeum, 1900, July to December, S. 65.)

— Buildings, The new, at South Kensington. (The Magazine of art, 1899, S. 423.)

— Catalogue, Provisional, of the Oil Paintings and Water Colours in the Wallace Collection, with Short Notices of the Painters. By Authority of the Trustees. 8°, 129 p. London, Printed for Her Majesty's Stationery Office, 1900.

— **Ettemme.** La collezione Wallace. (L'Arte, III, 1900, S. 337.)

— **Fanchiotti,** G. I manoscritti italiani in Inghilterra. Serie I (Londra; Il Museo britannico), vol. I (La collezione Sloane). Caserta, stab. tip. lit. Salvatore Marino, 1899. 8°. 163 p. [Contiene la descrizione di 122 manoscritti italiani.]

— **Gaupp,** Otto. Die Wallace-Ausstellung in Hertford House. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 27.)

— Grafton Galleries, The. (The Athenaeum, 1900, January to June, S. 663.)

— **H. C.** Correspondance d'Angleterre. La collection Wallace à Londres. (La Chronique des arts, 1900, S. 248.)

— — Correspondance d'Angleterre. Nouvelles acquisitions à la National Gallery. (La Chronique des arts, 1900, S. 309.)

— Masterpieces of Grosvenor-House. 15 photograv. reproduced directly from the original paintings. With introduction by Librarian S. Arth. Strong. (English private collections. Part. 1.) Imp. Fol. 12 S. Text. London. Berlin, Photograph. Gesellschaft. In Mappe M. 150.—.

— Meisterwerke, Die, der National Gallery in London. Ueber 100 Photo-Grav., direkt nach den Orig.-Gemälden hergestellt. (In 10 Lfgn.) 1.—10. Lfg. Imp. Fol. (à 10 Bl.) Berlin, Photograph. Gesellschaft. In Mappe à M. 125.—.

— National Art Library, Victoria and Albert Museum. (The Magazine of art, 1900, S. 268, 319 u. 516.)

— National-Galerie, Die, in London. Vlämische, deutsche u. holländische Schule. 1.—3. Lfg. Fol. (à 8 Lichtdr.-Taf. m. à 8 Bl. Text.) Harlem, H. Kleinmann & Co. à M. 10.—.

— National Gallery of British art. (The Magazine of art, 1900, S. 130 u. 319.)

— National Gallery, The. (The Art Journal, 1900, S. 117.)

— National Portrait Gallery, The. (The Magazine of art, 1900, S. 81, 130, 224 u. 515.)

— Porzellansammlung, Die, der Königin von England im Buckingham-Palast in London. (Sprechsaal, 1900, 24.)

— Print Room, The. British Museum. (The Magazine of art, 1900, S. 83.)

— **Rinder,** Frank. The Wallace Collection. (The Art Journal, 1900, S. 257.)

— **Roberts,** W. Our National Museums and Galleries. Recent acquisitions. The British Museum and the Marlborough Gems. (The Magazine of art, 1899, S. 552; 1900, S. 128.)

— — The British Museum. The Waddesdon Bequest. 1. (The Magazine of art, 1900, S. 366 u. 405.)

— **Robinson,** Frederic S. The Royal Collections. Decorative art at Buckingham Palace. (The Magazine of art, 1900, S. 16, 119, 204 u. 296.)

— **S.** The opening of the Wallace Collection. (The Magazine of art, 1900, S. 474.)

— **S.,** v. London. Baron Ferdinand von Rothschild's Kunstsammlung i. British-Museum. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 377.)

— **Schleinitz,** O. v. Schenkung einer sehr bedeutenden Kunstsammlung an die englische Nation. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 503.)

— Science and Art. Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures and Sculptures in the National Gallery of British Art. With Biographical Notices of the Deceased Artists. 6 d.

— **Scott,** C. N. Le legs Waddesdon au British Museum. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 158.)

— **Skinner,** A. B. Our National Museums and Galleries: recent acquisitions. Victoria and Albert (South Kensington) Museum. (The Magazine of art, 1900, S. 81.)

— **Spielmann,** M. H. The Wallace Collection in Hertford House. Being Notes on the Pictures and other Works

of Art, with special reference to the History of their Acquisition. With numerous Illusts. Roy. 8vo, Cassell. 1/.

London.

— **Strange,** Edward F. The National Gallery fully reproduced. (The Magazine of art, 1900, S. 31.)

— Victoria and Albert Museum, South Kensington. (The Magazine of art, 1900, S. 226 u. 361.)

— Wallace Collection, The. (The House, 1900, Aug.)

— Water-Colours at the Victoria and Albert Museum. (The Magazine of art, 1900, S. 362.)

— **Weale,** W. H. James. The New Gallery. (The Magazine of art, 1900, S. 265.)

— **Welch,** Charles. The Sir Thomas More Collection at the Guildhall Library. (The Bibliographical Society. News-Sheet. June 1900.)

Lucca.

— **Boselly,** Eug. Il museo Carrara [in Lucca]: notizie. Lucca, tip. Giusti, 1899. 8⁰. 15 p.

Lübeck.

— Führer durch das Museum zu Lübeck. 3. Aufl 8⁰. 71 S. Lübeck, Ch. Coleman, 1899.

— **Lenz,** Dr. Heinrich. Die Sammlungen der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit. (Das Museum zu Lübeck, Festschrift 1800 bis 1900.)

— — Die Sammlungen der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit. Begründung u. Entwicklg. derselben im ersten Jahrhundert ihres Bestehens. 1800—1900. Kurz dargestellt. [Aus: „Das Museum zu Lübeck".] gr. 8⁰. 76 S. m. 2 Bildnissen. Lübeck, E. Schmersahl Nachf. M. 2.—.

— Museum, das, zu Lübeck. Festschrift zur Erinnerg. an das 100jähr. Bestehen der Sammlgn. der Gesellschaft zur Beförderg. gemeinnütz. Thätigkeit. 1800—1900. gr. 8⁰. III, 278 S. m. Abbildgn., 20 Taf. u. 2 Bildnissen. Lübeck, E. Schmersahl Nachf. M. 12.—.

Madrid.

— Catálogo provisional del Museo de arte moderno. Edición oficial. Madrid. Impr. del Colegio de Sordomudos y de Ciegos. 1899. En 8⁰, 96 págs. Pes. 0,50 y 0,75.

— **Léonardon,** H. Une dépêche diplomatique. (Bulletin hispanique, 1900, janvier-mars.)

Mailand.

— **Carotti,** Giulio. Il Museo archeologico ed il Museo artistico municipale di Milano. (L'Arte, III, 1900, S. 307.)

— — La Galleria della Biblioteca Ambrosiana. (L'Arte, III, 1900, S. 307.)

— — La Pinacoteca di Brera. (L'Arte, III, 1900, S. 306.)

— **Frizzoni,** Gustav. Das Museo Poldi Pezzoli in Mailand in seiner neuen Umgestaltung. (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F., XI, 1900, S. 171.)

— **G.,** Dr. Die vereinigten Museen im Castel Sforza in Mailand. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 307.)

— Il nuovo assetto del Museo Poldi-Pezzoli a Milano. (Arte italiana decorativa e industriale, 1900, S. 3.)

— **Venturi,** Adolfo. La galleria Crespi in Milano: note e raffronti. Milano, Ulrico Hoepli edit. (Roma, tip. dell'Officina poligrafica romana), 1900. 4⁰ fig. XXX, 345 p. con trentotto tavole. [Inhalt: 1. Prefazione. 2. Artisti emiliani. 3. Artisti veneti. 4. Artisti toscani. 5. Artisti lombardi. 6. Artisti diversi. 7. Appendice.]

Mainz.

— Gutenberg-Museum. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 383.)

— Gutenberg-Museum in Mainz. [Aufforderung zur Unterstützung.] 4⁰, 2 Bl. Mainz, J. Falk III Söhne, 1900.

Mannheim.

— **Seubert,** [Max]. Verzeichnis der in der Sammlung des Mannheimer Altertumsvereins befindlichen Pfälzischen und Badischen Münzen und Medaillen, aufgestellt von [M.] S., Major z. D. (= Mannheimer Altertumsverein. Kataloge. N. F. Bd. 1.) 8⁰, 214 S. mit 6 Lichtdrucktaf. Mannheim, Altertumsverein, 1900.

München.

— **Frizzoni,** Gustavo. Nuovi acquisti della r. Pinacoteca di Monaco in Baviera. (L'Arte, III, 1900, S. 72.)

— **Gustav,** L. Das neue Bayerische Nationalmuseum. (Die Kunst-Halle, 6. Jahrg., Nr. 2.)

— **Peez,** A. v. Volkskunde in der Münchener Pinakothek. (Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 165.)

— **Schmidt,** Wilhelm Handzeichnungen alter Meister im Königl. Kupferstich-Kabinet zu München. Hrsg. v. Dr. W.

Sch., Director. 9. Liefg. gr. F⁰. 32 Bl. auf 20 Taf. Unveränderl. Phototypie-Reproduktionen. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1900. [Inhalt: M. Schongauer, M. Wolgemut, L. Cranach, Jörg Breu, H. Schäufelein, A. Altdorfer, B. Beham, M. Merian jr., G. Ph. Rugendas, D. Chodowiecki, A. Kauffmann, Rembrandt, A. Cuyp, W. v. de Velde jr., Pollaiuolo, Fra Bartolommeo della Porta, Michelangelo, Sodoma, Callot, Boucher, Greuze, Lawrence.]

München.

— **Seydlitz,** R. v. Eröffnung des neuen Bayerischen Nationalmuseums. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 33.)

— Wiedereröffnung, Die, der kgl. neuen Pinakothek. (Allgemeine Zeitung, München 1900, 11. März.)

— **Willich,** H. Das neue bayerische Nationalmuseum in München. (Decorative Kunst, III, 7.)

Nimes.

— **Simon,** Joseph. Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de la ville de Nîmes. T. 2. Rédigé par J. S., conservateur de la bibliothèque. In-4⁰, 172 p. Nîmes, imp. Chastanier. 1899.

Nürnberg.

— Nachrichten aus Museen: Nürnberg. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 48. Jahrg., Nr. 2.)

Orléans.

— **Herluison,** H. Coup d'œil sur le musée historique d'Orléans; par H. H., attaché à la conservation du musée historique. In-8⁰, 15 p. et grav. Orleans, imp. Pigelet; lib. Herluison. 1900. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléannais.]

Orvieto.

— **Hartwig,** P. Das Museum im Palazzo dei Papi zu Orvieto. (Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 5.)

Paris.

— **Blochet,** E. Inventaire et description des miniatures des manuscrits orientaux conservés à la Bibliothèque nationale. (Revue des Bibliothèques, 1899, septembre-octobre.)

— **Bode,** Wilhelm. Gemäldesammlung des Herrn Rudolf Kann in Paris. 100 Photograv. mit Text von W. B. 10 Lfgn. Imp.-F⁰. (1 Lfg. 10 Taf.) Wien, Gesellschaft für vervielfält. Kunst. à M. 40.—; kplt. in Mappe M. 400.—.

— **Bouchot,** Henri. Bibliothèque Nationale. Musée du Cabinet des estampes, publié sous la direction de H. B., conservateur du département des estampes. 1re série: Chefs-d'œuvre et pièces uniques. Livr. 1—2. F⁰. 40 pll. Paris, Librairies-imprimeries réunies, Rue Saint-Benoit, 5, Ancienne maison Morel Motheroz.

— Catalogue des moulages de sculptures appartenant aux divers centres et aux diverses époques d'art exposés dans les galeries du Trocadéro (musée de sculpture comparée). In-8⁰, 243 p. Paris, Imp. nationale. 1900. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts (direction des beaux-arts).]

— — des moulages en vente au palais du Louvre. (Antiquité.) Edition provisoire. Petit in-8⁰, 31 pages. Paris, Imp. nationale. 1900. [Musée du Louvre.]

— — général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale. (Auteurs.) T. 2: Alcaforada-Andoyer. In-8⁰ à 2 col., VI, 624 p. Paris, Impr. nationale. 1900. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

— Chefs-d'œuvre, Les, du Musée du Louvre, publiés par les Grands Magasins du Louvre. Paris, imp. Mouillot.

— **Chennevières,** Henry de. Le legs de la Baronne Nathaniel de Rothschild au Musée du Louvre. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 5.)

— **Courboin,** François. Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la réserve du département des estampes de la Bibliothèque nationale, rédigé par F. C., sous-bibliothécaire au département des estampes. T. 1er. In-8⁰, XII, 437 p. Paris, imp. Dumoulin; lib. Rapilly. 1900.

— **Coyecque,** Ernest. Inventaire de la collection Anisson sur l'histoire de l'imprimerie et de la librairie, principalement à Paris (manuscrits français 22061—22193). 2 vol. grand in-8⁰. T. 1er (nos 22061—22102), CVI, 485 p. et portraits; t. 2 (nos 22103—22193), 644 p. Le Puy, imprimerie Marchessou. Paris, libr. Leroux. 1900. [Bibliothèque nationale.]

— **Dacier,** Emile. Musées inconnus.

(Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 293.)

Paris.

— **Despatys,** Pierre. Les Musées de la ville de Paris. Ouvrage illustré de 18 reproductions. In-4⁰, 104 pages. Paris, imprim. Lahure; librairie Boudet; Tallandier. [Tiré à 510 exemplaires numérotés.] [Inhalt: 1. Apperçu général. 2. Le Musée Carnavalet et la Bibliothèque Le Pelletier Saint-Fargeau. 3. Le Musée Galliéra. 4. Le Musée Cernuschi. 5. Le Dépôt d'Auteuil. 6. Le Palais des Beaux-Arts et Conclusion.]

— **D-G.,** E. Les nouvelles Salles du Louvre. (La Chronique des arts, 1900, S. 202.)

— **Dimier,** L. La Collection de tableaux de François Ier à Fontainebleau et l'origine du Musée du Louvre. (L'Oeuvre d'art, 1899, 1 novembre.)

— **Duret,** Théodore. Livres et Albums illustrés du Japon, réunis et catalogués. In-8⁰, 326 p. Chartres, impr. Durand. Paris, libr. Leroux. 1900. [Bibliothèque nationale (département des estampes).]

— **Gensel,** Walther. Die Neuordnung der Louvre-Sammlungen. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 456.)

— Great, The, Masters in the Louvre Gallery. The French Primitives. First volume. Section 6. In-f⁰, p. 1 à IV et p. 121 à 150, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, imp.-édit. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton et Co. 1898—1900.

— — 2^d volume. Part 7: the Italian Primitives; part 8: the Italian School. Notices by Eugène Müntz. In-4⁰, p. 1 à 24 et 25 à 48, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, impr.-édit. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton and C^o. 1898—1900.

— — 2^d volume. Part 9: the Primitive Flemish School and the German School. Notice by Camille Benoit. In 4⁰, pages 49 à 72, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, impr.-édit. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton and C^o. 1898—1900.

— — 2^d volume. Part 10: the End of the Flemish School and the English School. Notice by Henri Bouchot. In-4⁰, pages 73 à 96, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, impr.-édit. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton and C^o. 1898—1900.

— — 2^d volume. Part 11: the Spanish School. Notice by Maurice Hamel. In-4⁰, p. 97 à 120, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, imp.-édit. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton and C^o. 1898—1900.

— **Gronau,** Georg. Galeriewanderungen: Der Louvre. 1. (Vom Fels zum Meer, 19. Jahrg., 21. Heft.)

— **Guiffrey,** Jean. Lascito della baronessa Nath. de Rothschild. (L'Arte, III, 1900, S. 305.)

— — Riordinamento della Galleria del Louvre. (L'Arte, III, 1900, S. 305.)

— **J. L.** Réouverture de la Salle La Caze au Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1900, S. 107.)

— **Lafenestre,** Georges. La peinture hollandaise au musée du Louvre. (Revue des deux-mondes, 1900, 15 avril.)

— Lascito Rothschild al Museo del Louvre. (L'Arte, II, 1899, S. 510.)

— Legs aux Musées. [Louvre, Musée de Versailles, Musée Condé à Chantilly.] (La Chronique des arts, 1899. S. 378.)

— Legs, Les, Nathaniel Rothschild. (La Chronique des arts, 1899, S. 291.)

— Manuscrits récemment entrés dans les collections de la Bibliothèque nationale (1891—1900) et exposés dans la galerie Mazarine. Petit in-8⁰, 4 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. 1900. [Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes.]

— **Mazerolle,** F. Le musée de la monnaie, sa création en 1827. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 775.)

— **Müntz,** E., P. **Lefort, Boyer d'Agen,** G. **Lafenestre** et P. **Leprieur.** La Collection Pacully. (L'Œuvre d'art, 1899, 15 septembre, 15 octobre.)

— Musée du Louvre. Les Maîtres de la peinture. 1er volume. N⁰ 6: les Primitifs français. Introduction par Georges Lafenestre. Notice par Gustave Geffroy. In-f⁰. IV p. et p. 121 à 149. avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, impr.-édit. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton et Ce. 1898 à 1900.

Paris.

— — Les Primitifs italiens. 2e volume. N° 7. In-f°, 24 p. avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, impr.-édit. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton et Ce. 1898—1900.

— — 2e volume. N° 8: l'Ecole italienne Notice par Eugène Müntz. Grand in-f°, p. 25 à 48, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, imp.-édit. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton et Ce. 1898—1900.

— — 2e volume. N° 9: l'Ecole flamande primitive et l'Ecole allemande. Notice par Camille Benoit. Grand in-f°, pages 49 à 72, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, imp.-édit. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton et Ce. 1898 à 1900.

— — 2e volume. N° 10: la Fin de l'Ecole flamande et l'Ecole anglaise. Notice par Henri Bouchot. Grand in-f°, pages 73 à 96, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, impr.-édit. Boussod, Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton et Ce. 1898—1900.

— — 2e volume. N° 11: l'Ecole espagnole. Notice par Maurice Hamel. Grand in-f°, p. 97 à 120, avec grav. en noir et en coul. dans le texte et hors texte. Paris, impr.-édit. Boussod. Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton et Ce. 1898—1900.

— **Nicolle,** Marcel. Les récentes acquisitions du Musée du Louvre. Département de la peinture. 1897—1899: Écoles d'Espagne et d'Italie. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 297.)

— Nouvelles des Musées. Musée du Louvre. Musée des arts décoratifs. Cabinet des médailles. Bibliothèque nationale. (La Chronique des arts, 1900, S. 271.)

— **O. F.** Le Musée des Portraits de la Chambre des avoués. (La Chronique des arts, 1900, S. 2.)

— **Omont,** Henri. Catalogue général des manuscrits français; par H. O., conservateur du département des manuscrits à la Bibliothèque nationale. Nouvelles acquisitions françaises. II. Nos 3061—6500. In-8°, XV, 465 p. Angers, impr. Burdin. Paris, lib. Leroux. 1900. [Bibliothèque nationale.]

— — Inventaire sommaire des nouvelles acquisitions du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale pendant les années 1898—1899; par H. O., membre de l'Institut, conservateur du département des manuscrits. In-8°, 93 pages. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, libr. Leroux. 1900. [Bibliothèque nationale.]

— **P. L.** Les remaniements de la sculpture moderne au Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1900, S. 183.)

— Remaniements, Les, du Musée du Louvre. (La Chronique, des arts, 1900, S. 20.)

— Rubens-Saal, Der neue, im Louvre zu Paris. (Deutsche Bauzeitung, 1900, S. 479.)

— **Schefer,** Gaston. Catalogue des estampes, dessins et cartes composant le cabinet des estampes de la bibliothèque de l'Arsenal; par G. S., bibliothécaire de l'Arsenal. 6e livraison. In-8° à 2 col., 32 p. Châteaudun, impr. de la Société typographique. Paris, aux bureaux de l'Artiste, 44, quai des Orfèvres. 1899.

— Société des Amis du Louvre. (La Chronique des arts, 1900, S. 31.)

Plock.

— **Bersohn,** Mathias. Ksiegozbiór Katedry plockiej. [Die Büchersammlung der Kathedrale in Plock, beschrieben von M. B.] Warschau, gr. 8°, 23 S. m. 17 Taf., 1899.

Prag.

— **Frimmel,** Theodor von. Galerie Jos. v. Novak in Prag. Beschreibendes Verzeichnis. Als Manuscript gedruckt. Prag, Selbstverlag, 1899.

— Museum, Kunstgewerbliches, der Handels- und Gewerbekammer in Prag. Bericht des Curatoriums für das Verwaltungsjahr 1899. 8°, 34 S. Prag, 1900.

— Pruvodce museum král. hlav. mesta Prahy. Se tremi pudorysy. Tiskem Závodu tiskarského a vydav. [Führer durch das städtische Museum.] 8°, 8 u. 77 S. Prag, Städtisches Museum, 1900. Kr. —.40.

Prenzlau.

— **Lehmgrübner.** Vom Uckermärkischen Museum in Prenzlau. (Centralblatt der Bauverwaltung, 1899, S. 533.)

Reichenberg.

— **Neuwirth,** J. Die Eröffnung des

nordböhmischen Gewerbe-Museums in Reichenberg. (Internationale Revue f. Kunst etc., hrsg. v. D. Joseph, I, S. 6.)

Rom.

— **Artioli,** Romolo. La Galleria nazionale d'arte antica in Roma e i suoi nuovi acquisti. (Arte e Storia, 1900, S. 107.)

— **Fraschetti,** Stanislas. La casa dell' arte. [Galleria Borghese.] (Rivista d'Italia, Roma, 1900, 15 gennaio.)

— **Leonardi,** V. Acquisto della Galleria e del Museo Borghese. (L'Arte, III, 1900, S. 169.)

— **Pigorini,** L., relatore. Inschiesta sul museo di Villa Giulia [in Roma]: relazione (Ministero della pubblica istruzione). Roma, tip. ditta Ludovico Cecchini, 1899. 8⁰. 38 p.

— **V[enturi],** A. Arte decorativa. Una raccolta di diesegni d'arte decorativa. (L'Arte, III, 1900, fasc. V—VIII.)

Rovereto.

— Elenco dei donatori e dei doni fatti al civico museo di Rovereto dal 1° gennaio al 31 dicembre 1899. Rovereto, tip. Roveretana, 1900. 4⁰. 7 p. [Estr. dal Raccoglitore, no. 10, del 26 gennaio 1900.]

St. Gallen.

— **Hahn,** E. Bericht über die Sammlungen des historischen Vereins i. J. 1899. (St. Galler Blätter für Unterhaltung, Belehrung und litterarische Mitteilungen, Gratisbeilage zum St. Galler Tagblatt, 1900, No. 18 u. 19.)

Sens.

— **Chandenier,** Félix. Le P. Laire, la Bibliothèque et le Musée de la ville de Sens. In-8⁰, 93 p. Sens, imp. Duchemin, 1900. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique de Sens.]

Stade.

— Mitteilungen. d. Museum der geschichtlichen Vereine in Stade und Arnstadt. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, I, 10. Heft, Juli 1900, S. 239.)

Stockholm.

— **Böttiger,** John. Konstsamlingarna a de svenska kungliga slotten. Afbildninger af de värdefullare konstföremalen. IV. F⁰. pl. 76—100. Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1899. Kr. 25.—.

— **Göthe,** Georg. Notice descriptive des tableaux du Musée national de Stockholm. Ire partie: Maîtres étrangers (non scandinaves). 2e édition. 8⁰. XXI, 389 p., 18 pll. Stockholm, imprimerie Ivar Haeggström's A. B., 1900.

— Meddelanden fran Nationalmuseum, No. 24. Statens konstsamlingars tilväxt och förvaltning 1899. Underdanig berättelse afgifven af Nationalmusei intendent. 8⁰, 27 S. Stockholm, Ivar Haeggströms boktryckeri, 1900. [Inhalt: Arsberättelse för 1899. Skulptursamlingen. Tafvelsamlingen. Handteckningssamlingen. Gravyrsamlingen. Konstslöjdafdelningen. Boksamlingen. Depositioner y flyttningar.]

Stuttgart.

— Sammlung japanischer Malereien und Drucke im Landes-Gewerbemuseum. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 1900, No. 10.)

Toulon.

— **Ginoux,** Charles. Origine du musée municipal de Toulon. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 548.)

Trient.

— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti alla biblioteca ed al museo della città di Trento dal 1⁰ gennaio al 31 dicembre 1899. Trento, stab. tip. lit. Scotoni e Vitti, 1900. 4⁰. 10 p.

Troppau.

— **Braun,** Wilhelm. Das Kaiser Franz Joseph-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau. (Internationale Revue f. Kunst etc., hrsg. v. D. Joseph, I, 196.)

Troyes.

— Catalogue de la bibliothèque de la ville de Troyes. (Suite au supplément général publié en 1893.) I: Dons et Achats (1893—1897). In-8⁰, XII, 220 p. Troyes, impr. Nouel. 1898.

Utrecht.

— **S. M.** Stedelijk museum te Utrecht. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 15.)

Venedig.

— **Berchet,** F. Le sale d'armi del Consiglio dei Dieci nel palazzo ducale di Venezia. (Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti, anno accademico 1899—1900, t. LIX, serie VIII, t. II, disp. 2—3.)

— **Conti,** Angelo. Catalogue of the royal gallery in Venice. Venice, printed by Visentini Federico, 1900. 16⁰. 213 p. L. 1.25.

Venedig.

— Elenco degli oggetti esposti nel museo civico e raccolta Correr in Venezia. Venezia, stab. tip. di C. Ferrari, 1899. 16⁰. VI, 340 p. L. 1.—.

— **Levi,** Cesare Augusto. Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni. Venezia, Ferd. Ongania edit. (stab. tip. lit. succ. M. Fontana), 1900. 8⁰. 2 voll. CCLXXX, 70; 293 p. con tavola. [Inhalt: 1. Avanzi d'alta e bassa antichità nell' estuario; relazioni commerciali e conquiste dei Veneti; importazioni di materiali per le fabbriche monumentali; le crociate; i prodromi del rinascimento; Petrarca; Oliviero Forzetta; i musei privati e le raccolte veneziane nel trecento e nel quattrocento. 2. Provvedimenti della signoria per la conservazione dei monumenti; l' anonimo Morelliano; il cardinale Grimani e le collezioni della repubblica; le raccolte private; ricchezze artistiche dei palazzi veneziani nel secolo XVI. 3. Prime dispersioni; cessione di quadri a corti straniere; gli amatori forestieri; conseguenti necessità di precauzioni per la permanenza delle artistiche dovizie nelle chiese; La Pittura Veneziana, dello Zanetti; istituzione dell' accademia delle arti belle; estremi splendori e cautele finali della repubblica. 4. La democrazia; i Francesi a Venezia, I patrizi e Teodoro Correr; mistificatori e commercianti d' antichità; gli ultimi appassionati; leggi del governo austriaco per la conservazione dei monumenti; srcittori e cultori d'arte; la commissione costituita dall' arciduca Massimiliano; altri provvedimenti fino alla cessazione del governo imperiale. 5. Le odierne collezioni pubbliche nella provincia di Venezia: governative, provinziali, comunali; raccoglitori privati; antiquari e rivenduglioli; sfruttatori, prefiche, falsi sacerdoti; i veri apostoli e gli arresti burocratici; commiato. 6. Documenti.]

— **Wolf,** August. Venedig. [Erwerbungen für die Galerie der Academie.] (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 26.)

Versailles.

— Au Musée de Versailles. Les nouvelles salles. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 82.)

— **Bouchot,** Henri. Les nouvelles salles de portraits au Musée de Versailles. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 365.)

— Salles historiques, Les, du XVIe siècle au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1900, S. 96.)

— Salles, Nouvelles, du dix-huitième siècle à Versailles. (La Chronique des arts, 1900, S. 138.)

Washington.

— Sammler in Washington. (Der Sammler, XXI, Berlin 1899, S. 280.)

Wernigerode.

— (**Jacobs,** Dr. Eduard.) Nachricht über die Fürstliche Bibliothek zu Wernigerode. 4⁰, 4 Bl. Wernigerode, B. Angerstein, 1900.

Wien.

— **Beer,** Rudolf. Die Zimmernsche Bibliothek. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, S. 399.)

— **Dollmayr,** Hermann. Galeriewanderungen: die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien. I. (Vom Fels zum Meer, 19. Jahrg., Heft 6 u. 9.)

— **Gottlieb,** Theodor. Die Ambraser Handschriften. Beitrag zur Geschichte der Wiener Hofbibliothek. I. Büchersammlung Kaiser Maximilians I. Mit e. Einleitg. üb. älteren Bücherbesitz im Hause Habsburg. gr. 8⁰. VI, 172 S. Leipzig, M. Spirgatis. M. 8.—.

— **J. M.** Albertina. Neu-Erwerbungen. (Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1900, Nr. 2, S. 17.)

— **Lützow,** Karl von. K. K. Akademie der bildenden Künste. Katalog der Gemälde-Galerie. Im Auftrage und auf Kosten des K. K. Ministeriums für Cultus u. Unterricht bearbeitet von Carl von Lützow, in zweiter Auflage neu bearbeitet von Josef Dernjač und Eduard Gerisch. 8⁰. XII, 788 S. Wien, Verlag der K. K. Akademie der bildenden Künste, 1900. Kr. 2.—.

— **Schaeffer,** August. Die kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien. Moderne Meister. Text v. S. 14. Lfg. gr. Fol. (7 Taf. in Heliogr., nebst illustr. Text S. 137–156.) Wien, J. Löwy. à M. 15.—.

— **Schönbrunner,** Galerie-Inspector Josef, und Dr. Josef **Meder.** Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. IV. Bd. 8.—12. Lfg. V. Bd. 1.—10. Lfg. Wien, Gerlach & Schenk. à M. 3.—. [Inhalt des IV. Bandes: Deutschland: A. Altdorfer. Schule Altdorfers. H. S. Beham. L. Cranach d. Ae. A. Dürer. Schule A. Dürers. Urs Graf. H. B. Grien. A. Hirsch-

vogel. H. Holbein d. J. Wolf Huber. N. Kirberger. Meister d. XV. Jahrh. oberdeutsch. Schule. Meister um 1450–1470. Meister um 1514 oberdeutsch. Schule. Meister um 1518 oberdeutsch. Schule. Meister um 1520. Unbekannter deutsch. Meister. H. tom Ring. Frankreich: F. Boucher. J. H. Fragonard. C. Gellée. J. M. Moreau le J. Ch. J. Natoire. J. A. Portail. C. Vanloo. A. Watteau. P. A. Wille. Italien, Bolognesische Schule: D. Zampieri. E. Roberti. Florentiner Schule: Fra Bartolommeo. Schule des Bartolommeo. R. del Garbo. Schule des Ghirlandajo. Pontormo. Mailändische Schule: Schule des Lionardo da Vinci. Meister des XVI. Jahrh. Sodoma. Römische Schule: G. Cesari. C. Maratta. Michelangelo. Raffael. Schule des Raffael. G. Romano. D. da Volterra. Umbrische Schule: P. Perugino. Venezianische Schule: V. Carpaccio. Schule des Carpaccio. P. Liberi. Meister um 1480. Meister des XV. Jahrh. Schule des B. Montagna. J. Palma il g. Tintoretto. Tizian. S. Zucatto. Veroneser Schule: F. Bonsignori. J. Ligozzi. Meister um 1500. Niederlande: Altniederl. Schule: Meister des XV. Jahrh. Meister um 1522. R. v. d. Weyden. Vlämische Schule: P. Breughel d. Ae. Rubens. D. Teniers d. J. W. Vaillant. Holländische Schule: C. P. Bega. J. de Bray. V. Cosyn. J. v. Goyen. P. Koninck. G. Metsu. K. de Moor. A. v. Ostade. Rembrandt. G. Schalcken. J. Steen. G. Ter Borch.
— Inhalt des V. Bandes, Lfg. 1—10: Deutschland: A. Altdorfer. H. S. Beham. L. Cranach d. Ae. A. Dürer. H. B. Grien. H. Hoffmann. H. Holbein d. Ae. W. Huber. Monogrammist M. Z. Schweizer Meister um 1549. Unbekannter Meister oberdeutsch. Schule. Niederrhein. Meister um 1450–70. Frankreich: E. Aubry. S. della Bella. F. Boucher. F. Clouet. J. B. Greuze. N Lagneau. J. E. Liotard. Ch. Parrocel. F. A. Vincent. Italien, Bolognesische Schule: Carracci-Schule. F. Fenzone. T. de Viti. Florentiner Schule: Fra Bartolommeo. Pier di Cosimo-Schule. Schule des Giotto. Manozzi. P. Testa. Uccello zugeschrieben. Meister um 1500. Unbekannter Meister d. XV. Jahrh. Lombardische Schule: Unbekannter Meister. Mailändische Schule: Lionardo da Vinci. Sodoma. Oberitalienische Schule: Unbekannter Meister um 1400. Römische Schule: G. L. Bernini. G. Genga. Raffael. Raffael-Schule. Unbekannter Meister. Sienesische Schule: B. Peruzzi. Umbrische Schule: Fiorenzo di Lorenzo (Schule). Venezianische Schule: V. Catena. G. B. Piazetta. P. Veronese. Unbekannter Meister. Veroneser Schule: Pisanello-Schule. Meister um 1400. Niederlande, Altniederländ. Schule: Unbekannter Meister um 1450—70. Meister um 1470. Meister um 1460—70. Unbekannter Meister um 1480. Unbekannter Meister des XV. Jahrh. Vlämische Schule: A. v. Dyck. Rubens. Holländische Schule: J. A. Backer. B. Breenberch. L. v. d. Cooghen. E. v. Heemskerk. G. Flink. H. v. d. Myn. P. Potter. Rembrandt. Ruisdael. C. Saftleven. C. Visscher.]
— Wien. Erwerbungen der Kaiserlichen Sammlungen im Jahre 1899. [Aegyptische Alterthümer; Antikensammlung; Münzen- und Medaillensammlung; Sammlung kunstindustrieller Objecte; Kaiserl. Gemäldegalerie; Kupferstichsammlung der Hofbibliothek; Anthropologisch-ethnographische Abtheilung des Naturhistorischen Museums.] (Kunst u. Kunsthandwerk, III. Jahrg., 1900, S. 90.)

Wolfenbüttel.
— **Heinemann,** Ob.-Biblioth. Dr. Otto v. Die Handschriften der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel, beschrieben. II. Abth. 4. Thl. (Des ganzen Werkes VII. Bd.): Die Augusteischen Handschriften. IV. Mit 13 Fcsms., meist in farb. Lichtdr. Lex. 8⁰. III, 380 S. Wolfenbüttel, J. Zwissler. M. 20.—.

Ypern.
— **Merghelynck,** Arthur. Monographie de l'hôtel-musée Merghelynck, à Ypres, Flandre occidentale, Belgique. Les édifices antérieurs à la bâtisse actuelle, leur histoire, leurs possesseurs 1340 à 1774; notice historique sur l'hôtel actuel et ses propriétaires 1774-1892; sa construction, sa décoration 1774 à 1777; son aménagement en musée, son mobilier, ses collections, etc., etc. 1892-1900. Guide decriptif des bâtiments et catalogue sommaire des principales curiosités qu'ils renferment, par A. M., écuyer. Ypres, imprimerie J. Tyberghien-Fraeys, 1900. In-8⁰, 139 p., gravv. et plans hors texte. fr. 2.50.

Zürich.

— Eröffnung des Zwinglimuseums. (Zwingliana, 1899, Nr. 2.)

— **Lehmann,** Dir.-Assist. Hans. Das schweizerische Landesmuseum. (Kunst und Handwerk, 1900, 2.)

— — Offizieller Führer durch das schweizerische Landesmuseum in Zürich. 2. Aufl. 8⁰. 48 S. mit 16 Taf. u. 3 Plänen. Zürich, Hofer & Co. M. 1.—.

— Wandmalereien, Die, in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Dokumentirter Spezialbericht der Museums-Direktion an die Eidgen. Landesmus.-Kommission. 8⁰, 55 S. Zürich, Orell Füssli, 1900.

Ausstellungen.

Versammlungen.

Spielmann, M. H. Art exhibitions and art catalogues. (The Library, ed. by J. Y. W. Macalister, second series No. 1., vol. 1, Dec. 1899.)

Amsterdam.

— **Hofstede de Groot,** Dr. Cornelis. Rembrandt. 40 Photograv. nach den hervorragendsten Gemälden der Ausstellg. zu Amsterdam. Mit Text v. Dr. C. H. de G. 4. (Schluss-)Lfg. Imp. Fol. (10 Taf. m. VI, 29 S. Text.) Amsterdam, Berlin, A. Asher & Co. In Mappe M. 125.-

Antwerpen.

— **Armstrong,** Walter. The van Dycks at Antwerp. (The Art Journal, 1900, S. 25.)

— Album de l'exposition Van Dyck, Anvers 1899, publié sous le patronage de la commission de l'exposition. — Album der Van Dyck-tentoonstelling, Antwerpen 1899, uitgegeven onder de bescherming der commissie van de tentoonstelling. Bruxelles, Compagnie générale d'impressions et d'éditions Lyon-Claesen, 1900. In-4⁰, contenant 50 planches. fr. 6.—.

— Album van den stoet „De kunst door de eeuwen heen", ter eere van de Van Dijckfeesten te Antwerpen in 1899; met 20 photographiën. Anvers, De nederlandsche boekhandel, 1899. In-8⁰ oblong, 44 p. non paginées. fr. 8.—. [Cet ouvrage a été tiré à 200 exemplaires numérotés.]

— **Buschmann,** P. Exposition de l'œuvre de Antoine Van Dyck organisée par la ville d'Anvers à l'occasion du 300e anniversaire de la naissance du maître, par P. B. Jr. Ouvrage illustré de 30 héliogravures d'après les originaux. Paris, Société d'édition artistique, 1900. Album gr. in-folio, 33 p. de texte. 200 fr. [Le tirage unique de cet ouvrage est limité à 500 exemplaires numérotés.]

— **Cladel,** Judith. L'exposition Van Dyck. (Art moderne, 1899, S. 361.)

— **Cust,** Lionel. The Van Dyck Exhibition at Antwerp. (The Magazine of art, 1900, S. 13.)

— **Delteil,** Loys. A propos de l'exposition des oeuvres d'Antoine Van Dyck. (L'Estampe et l'Affiche, III, 1899, No. 9, S. 185.)

— **Durand,** Jean. L'Exposition Van Dyck à Anvers. (La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 299.)

— — L'Exposition Van Dyck à Anvers. In-4⁰, 51 pages avec grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Ollendorff. 1899. [Tiré à 200 exemplaires sur grand papier vélin, numérotés à la presse. — Bibliothèque de l'art ancien et moderne (édition des amateurs).]

— **Eekhoud,** G. L'Exposition van Dyck. (Mercure de France, 1899, Octobre.)

— **Flat,** Paul. L'Exposition van Dyck à Anvers. (Revue bleue, 1899, 30. Sept.)

— **Fontainas,** André. Anvers et l'exposition de Van Dijck. (La vogue, 1899, 15 novembre.)

— **Helbig,** Jules. L'Exposition des oeuvres de Van Dyck à Anvers, à l'occasion de l'Anniversaire trois fois séculaire de la naissance du maître. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 85.)

— **Maus,** Octave. L'Exposition van Dyck. (Revue encyclopédique, 1899, 21 octobre.)

— — The third Century of Van Dyck. The Procession: art throughout the ages. (The Magazine of art, 1899, S. 560.)

— **Meier-Graefe,** Julius. Eine Van Dyck-Ausstellung. (Die Zukunft, Berlin 1899, No. 4, 28. Oktober.)

— **Menotti,** Mario. L'Esposizione di opere del Van Dick ad Anversa in occasione del III Centennario della nascita del maestro. (L'Arte, II, 1899, S. 511.)

Antwerpen.

— **Mont,** Pol de. De van Dijkfeesten te Antwerpen. (Germania, 1899, S. 776.)

— **P.** Tot herinnering aan he van Dijckjubileum. (Vlaamse school, 1899, S.211.)

— **Pauw.** Arte retrospettiva: Antonio Van Dijck. (Emporium, vol. X, Nov. 1899, No. 59, S. 327.)

— **Rooses,** Max. Chefs-d'oeuvre d'Antoine Van Dyck. 50 photogravures d'après les tableaux exposés à Anvers en 1899, avec texte de M. R. Traduction de Georges Eekhoud. Première livraison. Anvers, De nederlandsche boekhandel, 1899. In-4^{0}, 20 p. et 10 pl. hors texte. La livraison, 15 fr. [L'ouvrage sera complet en 5 livraisons.]

— — Meesterwerken van Antoon Van Dyck. 50 photogravures naar de schilderijen in 1899 te Antwerpen tentoongesteld met tekst van M. R. 1ste aflevering. Anvers, De nederlandsche boekhandel, 1899. In-4^{0}, 20 p. et 10 pl. hors texte. La livraison, 15 fr. [L'ouvrage sera complet en 5 livraisons.]

— **R. T.** A l'exposition Van Dyck. (Ligue artistique, 1899, No. 21.)

— **Ruhemann,** Alfred. Die van Dyck-Ausstellung zu Antwerpen. Berlin, Union deutsche Verlagsgesellschaft, 1899. In-4^{0}. fr. 1.—. [Sep.-Abdr. aus: Vom Fels zum Meer, XIX, 3. Heft.]

— **Sanders van Loo,** A. W. De Van Dijcktentoonstelling te Antwerpen. (Vlaamse school, 1900, S. 286.)

— **Taeye,** Edmond Louis de. L'exposition Van Dyck. (Fédération artistique, 1899, S. 361.)

— Van Dyckbilder, Die antwerpener. (Historisch-politische Blätter, CXXIV, 9.)

Berlin.

— Ausstellung für künstlerische Photographie. Berlin 1899. Veranstaltet von der Freien photographischen Vereinigung und der Deutschen Gesellschaft von Freunden der Photographie in der kgl. Kunstakademie 1899. (Berlin, J. Becker.) 8^{0}. 68 S.

Bologna.

— **Taramelli,** A. La mostra d'arte sacra in Bologna. (Arte italiana decorativa e industriale, 1900, S. 53.)

— **V[enturi],** A. L'Esposizione d'arte sacra a Bologna. (L'Arte, III, 1900, S. 308.)

Bonn.

— Führer durch die Ausstellung mittelalterlicher Kunstwerke vorwiegend aus Bonner Privatbesitz im Provinzialmuseum. 8^{0}, 16 S., Bonn, C. Georgi, 1900.

Bremen.

— **G. P.** Die Ausstellung von illustrierten Büchern in der Bremer Kunsthalle. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 338.)

— **Schaefer,** K. Die Gutenbergausstellung des Gewerbe-Museums. (Mittheilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, 1900, 7.)

Breslau.

— Buchdruck-Ausstellung, Schlesische. Katalog. Breslau 15. Juli—31. August 1900. 8^{0}, 53 S. (Breslau), Schles. Museum f. Kunstgewerbe u. Altertümer (1900.)

Brüssel.

— Compte rendu du premier Congrès international de l'art public tenu à Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898, organisé par l'œuvre nationale belge. Liége, A. Bénard, 1900. Gr. in 4^{0}, 172, III p. gravv., XI pl. hors texte. fr. 10.—.

— Esposizione delle opere delle scuole primitive di pittura del Belgio e dei Paesi Bassi. (A'Arte, III, 1900, S. 161.)

Brünn.

— **J. L.** Die Ausstellung historischer Trachten. (Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 1900, 21 u. 22.)

Budapest.

— Denkmäler, Die historischen, Ungarns in d. Millenniums-Landesausstellg. 9. u. 10. Hft. Wien, Gerlach & Sch. à M. 3.50.

— **Simkó,** Joseph. Die Malerei und Bildhauerei auf der Milenniums-Ausstellung in Ungarn. (Compte-rendu du quatrième congrès scientifique international des Catholiques tenu à Fribourg (Suisse) 1897. Fribourg 1898. IX: Art Chrétien, Archéologie, Épigraphie.)

Chartres.

— Congrès archéologique de Chartres. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 523.)

— **Merlet,** René. Guide archéologique du Congrès de Chartres en 1900. (Bulletin monumental, 7e série, IV, 1899, S. 273.)

— — Guide archéologique du congrès de Chartres (1900); par R. M., archi-

viste d'Eure-et-Loir. In-8°, 42 p. Caen, impr. et libr. Delesques. Paris, lib. Picard, 1900. [Bulletin monumental (7e série. t. 4).]

Como.

— **Taramelli,** Antonio. Esposizione d'arte sacra antica in Como. (Emporium, vol. X, Nov. 1899, No. 59, S. 389.)

— — L'esposizione d'arte sacra in Como. (Arte italiana decorativa e industriale, 1899, S. 77.)

Dresden.

— Denkmaltag, Der erste deutsche, in Dresden am 24. und 25. September 1900. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 100.)

— **Distel,** Theodor. Die vorjährige Kranachausstellung und ihr sachliches Ergebniss. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 411.)

— **Ermisch,** H. Der Königlich Sächsische Altertumsverein. 1825—1900. (Festschrift zum fünfundsiebzigjähr. Jubiläum des K. Sächs. Altertumsvereins, Dresden 1900.)

— Festschrift zum fünfundsiebzigjährigen Jubiläum des Königlich Sächsischen Altertumsvereins, hrsg. im Auftrage des Vorstandes. Dresden, Baensch, 1900. 217 S.

— **Knebel,** K. Zur Jubelfeier des Königl. Sächsischen Altertumsvereins. (Mittheilungen vom Freiberger Alterthumsverein, hrsg. v. K. Knebel, 36. Heft.)

— **Maus,** Octave. The works of Lucas Cranach the Elder, exhibited ad Dresden, 1899. (The Magazine of art, 1900, S. 66.)

— **Schmidt,** Wilhelm. Zur Cranachausstellung. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 145.)

— **Venturi,** Adolfo. L'Esposizione di Luca Cranach a Dresde. (L'Arte, II, 1899, S. 503.)

— **Woermann,** Karl. Die Dresdner Cranach-Ausstellung. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 25, 55 u. 78.)

Florenz.

— **Berenson,** B. Correspondance d'Italie. Une exposition de maîtres anciens à Florence. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 79.)

— **Supino,** I. B. Esposizione di alcune opere d'arte antica. (L'Arte, III, 1900, S. 312.)

Frankfurt a. M.

— (**Ebrard,** Friedrich Klemens.) Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. Ausstellung Deutscher Buchillustrationen bis Albrecht Dürer. 8°, 22 S. Frankfurt a. M., Gebr. Knauer, 1900.

Göttingen.

— Katalog der im Historischen Saale der K. Universitäts-Bibliothek zu Göttingen zur 500-jährigen Geburtstagsfeier Johann Gutenberg's am 24. Juni 1900 eröffneten Ausstellung. [Vorrede: Karl Dziatzko.] 8°, V, 37 S. Göttingen, W. F. Kästner, 1900.

Haarlem.

— **Veen,** Hugo van der. Les fêtes Frans Hals à Harlem. (Messager de Bruxelles, 1900, No. 162.)

Kiel.

— (**Steffenhagen,** E[mil].) Zur Erinnerung an die Gutenberg-Ausstellung in Kiel. gr. 8°, 34 S. Kiel, Vollbehr & Riepen, 1900. M. 1.—.

Kiew.

— **Jankó,** J. Der XI. russische archaeologische Kongress zu Kiew. (Centralblatt für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, V. Jahrg., 1900, Heft 4, S. 249.)

Köln.

— Stadtbibliothek in Köln. Katalog einer Ausstellung von Druckwerken bei Gelegenheit der Gutenberg-Feier. 2. Abdr. [Vorrede: Adolf Keysser.] 8°, VI, 10 S. Köln, M. Dumont Schauberg, 1900.

— **Tille,** Doz. Dr. Alexander. Bilderverzeichnis der Bode-Tilleschen Faust-Galerie zur Ausstellung im Ausstellungssaale des Archiv- und Bibliothekgebäudes der Stadt Köln vom 5. bis 30. November 1899. gr. 8°. XLIII, 96 S. mit 7 Taf. Köln, J. G. Schmitz in Komm. M. 2.—.

Königsberg i. Pr.

— Satzungen der Alterthumsgesellschaft Prussia zu Königsberg i. P. 8°, 8 S. Königsberg i. Pr., Ostpreuss. Zeitungsdruck. 1899.

Krakau.

— **Mycielski,** Graf G. Die Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Commission vom 23. März, 29. April, 27. Mai, 22. Juni, 13. Juli, 23. November 1899. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, 1899, No. 8 u. 10.)

— **Nolhac,** Pierre de. L'Exposition rétrospective de Cracovie. (La Chronique des arts, 1900, S. 236.)

Leipzig.

— Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig, 1900. Ausstellung von Gegenständen orientalischen meist persischen Kunstgewerbes aus dem Besitz des Herrn Dr. Walter Schulz. 8⁰. 16 S. s. l. e. a.

London.

— Burlington Fine Arts Club. Exhibition of chased and embossed steel and iron work of European origin. 4⁰. IX, 82 S. London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1900.

— **Cust,** Lionel. The Romney Exhibition at the Grafton Gallery. (The Magazine of art, 1900, S. 449.)

— **Dodgson,** Campbell. Die Rembrandt-Ausstellung in London. (Internationale Revue f. Kunst etc., hrsg. v. D. Joseph, I, S. 53.)

— **Durand,** Jean. L'Exposition Van Dyck à Londres. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 207.)

— **Cook,** Herbert. Correspondance d'Angleterre. L'Exposition Van Dyck à Londres. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 334.)

— **F. A. H.** Esposizione a Londra. (L'Arte, III, 1900, S. 158.)

— **Friedländer,** [Max J.]. Die Leihausstellung der New Gallery in London, Januar—März 1900. — Hauptsächlich niederländische Gemälde des XV. und XVI. Jahrhunderts. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 245.)

— — Die v. Dyck-Ausstellung in London, 31. Winter-Exhibition der Academy. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 168.)

— — Ueber die Londoner Leihausstellungen dieses Winters [1899 bis 1900]. (Sitzungsbericht V, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— **Geffroy,** Gustave. L'Exposition van Dyck à Londres. (La Revue de Paris, 1900, 1 avril.)

— — Van Dyck à Londres. Paris, 1900. In-8⁰. fr. 2.50. [Etude publiée dans La Revue de Paris, nº 7, 1er avril 1900.]

— **H. C.** Correspondance d'Angleterre. L'Exposition des maîtres anciens à la New Gallery. (La Chronique des arts, 1900, S. 42, 53 u. 59.)

— — L'Exposition van Dyck à la Royal Academy. (La Chronique des arts, 1900, S. 24.)

— **Law,** Ernest. The Vandyck Exhibition at the Royal Academy. (The Magazine of art, 1900, S. 171 u. 199.)

— **M.,** Ett. Esposizione al Burlington F. A. Club di Londra. (L'Arte, II, 1899, S. 502.)

— New Gallery, The. Winter Exhibition. (The Athenaeum, 1900, January to June, S. 54 u. 120.)

— **Phillips,** Claude. Van Dyck at Burlington House. (The Art Journal, 1900, S. 65.)

— **Sanders val Loo,** A. W. Antoon Van Dijk; naar aanleiding van de tentoonstelling zijner werken te Londen. (Dietsche warande en Belfort, 1900, No. 7.)

— **Schleinitz,** O. v. Die Romney-Ausstellung in der „Grafton-Gallery." (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 525.)

— **Scott,** C. N. Exposition rétrospective à la New-Gallery. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 21.)

— **Spielmann,** M. H. The National Gallery in 1900, and its Present Arrangements. (The Nineteenth Century, 1900, July.)

— **Stevenson,** R. A. M. Points about the Rembrandt exhibition at the British Museum. (The Magazine of art, 1899, S. 510.)

— **Weale,** W. H. James. Exposition de peintures des maîtres néerlandais antérieurs à la Renaissance à la New Gallery de Londres. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 252.)

— Works of Van Dyck. The Royal Academy Winter Exhibition. (The Academy, 1900, January to June, S. 24, 88 u. 152.)

Lübeck.

— Congresso di storia dell' arte a Lubbecca. (L'Arte, III, 1900, S. 338.)

— **Joseph,** D. Der 6. internationale kunsthistorische Kongress in Lübeck. (Internationale Revue f. Kunst etc., II, S. 157.)

Lüneburg.

— **Reimers.** Die Sommertagung der Provincialcommission für die Denkmalpflege in der Provinz Hannover. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 69.)

Luzern.

— **E. A. S.** Die heraldische Ausstellung in Luzern. (Der deutsche Herold, 1900, S. 198.)

Madrid.
— Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instruccion pública y Bellas Artes. Mayo 1900. Madrid. Impr. de Fortanet. 1900. (168 números.) En 8.°, 64 págs. Libr. de M. Murillo. Pes. 2 y 2,25.
— **Rios,** R. de Los. L'exposition des œuvres de Goya à Madrid. (La Chronique des arts, 1900, S. 286.)
— **Schulze**-Berge, A. Einiges über die Goya-Ausstellung, Madrid, im Mai 1900. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 229.)
— **Sentenach,** N. Notas sobre la Exposición de Goya. (La Espana moderna, 1900, 1. Junio.)

Magdeburg.
— Gesellschaft, Graphische, zu Magdeburg. Führer durch die „Gutenberg-Ausstellung" im städt. Museum vom 24. Juni bis einschl. d. 1. Juli 1900. 8°, 31 S. Magdeburg, Faber, 1900.

Mainz.
— Gutenberg-Feier in Mainz 1900. Katalog der typographischen Ausstellung 23. Juni bis 22. Juli. 8°, 87 S. Mainz, H. Prickarts, 1900.
— **Sarnow,** Dr. Emil. Die typographische Ausstellung zur Gutenberg-Feier in Mainz. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 425.)

Mannheim.
— **Oeser,** M[ax]. Katalog der im Sommer 1900 veranstalteten Ausstellung von Kupferstichen Mannheimer Meister des 18. Jahrh (= Schriften des Mannheimer Alterthumsvereins, N. F., 1.) 8°, 24 S Mannheim, Selbstverl. d. Ver., 1900.

München.
— **Ebart,** Egon. Von der Münchener Buchausstellung. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, S. 277.)
— Gutenberg-Ausstellung der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek Juni und Juli 1900. Die ältesten u. interessantesten Erzeugnisse der Buchdruck-Kunst z. Feier des 500jähr. Geburtstages ihres Erfinders. 8°, 26 S. München, F. Straub, 1900.

Nîmes.
— **Bruguier-Roure,** L. Notes en réponse à différentes questions du programme du congrès archéologique de France tenu en 1897 à Nîmes; par M. L. B., inspecteur de la Société pour le Gard. In-8°, 21 p. Caen, impr. Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixante-quatrième congrès archéologique de France.]
— Congrès archéologique de France. Soixante-quatrième session. Séances générales tenues à Nîmes en 1897 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8°, LX, 359 p. et planches. Caen, imprimerie Delesques. Paris, librairie Picard, 1899.

Paris.
— **Bouillet,** l'abbé. Les trésors d'art religieux du moyen âge exposés au Petit Palais des Champs-Elysées. (Notes d'art et d'archéologie, 1900, juillet.)
— **Bouyer,** Raymond. L'Exposition centennale. (La Nouvelle Revue, 1900, 1 juin.)
— Catalogue des objets d'art, exposés au Pavillon Royal de l'Espagne, à l'Exposition universelle de Paris de 1900. 8°. 36 p. [Inhalt: Tapisseries anciennes de la Couronne d'Espagne. Pièces d'armures de l'Armeria Royale de Madrid.]
— Catalogue général officiel de l'exposition rétrospective de l'art français, des origines à 1800, à l'Exposition universelle internationale de 1900. Petit in-8°, 391 pages. Lille, imprimerie Danel. 1900.
— Catalogue général officiel. Œuvres d'art. Exposition centennale de l'art français. 1800—1889. Petit in-8°, 227 pages. Lille, imprimerie Danel. [Exposition internationale universelle de 1900.]
— Congrès d'Art à l'Exposition universelle. Congrès de l'histoire de l'art. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 526.)
— Congrès des sociétés des beaux-arts des départements. (La Chronique des arts, 1900, S. 226.)
— Congrès international de l'Art public. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 525.)
— Congresso internazionale di storia comparata a Parigi. (L'Arte, III, 1900, S. 160.)
— Congrès, Le, d'histoire de l'art. (La Chronique des arts, 1900, S. 258.)
— Congrès, Le, des Sociétés savantes et la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 527.)
— Congrès, Les, d'art à l'Exposition Universelle. Congrès d'histoire de

l'art. Congrès de l'art public. (La Chronique des arts, 1900, S. 272.)

Paris.

— **E. D.** Congrès de l'art public. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 221.)

— **Ettemme.** Congresso internazionale ed Esposizione dell' arte pubblica a Parigi. (L'Arte, II, 1899, S. 510.)

— Exposition universelle de Paris en 1900. Catalogue de l'Exposition Historique installée dans la Pavillon de la Hongrie. 8°. 196 p. Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 13, Rue Lafayette. 1900.

— **Flat,** Paul. La Centennale française. (Revue bleue, 1900, 16 juin.)

— **Fontainas,** André. L'Exposition centennale de la peinture française. (Mercure de France, 1900, juin-juillet.)

— — L'Exposition centennale. (Le Mercure de France, 1900, août.)

— **Fourcaud,** L. d. Potsdam à Paris. (La Revue de l'art ancien et moderne, VIII, 1900, S. 269.)

— Exposition univ. de 1900. Catalogue Officiel illustré de L'Exposition Centennale de l'art français de 1800 à 1889. 8°, 238 p. Paris, L. Baschet, (1900).

— **Gensel,** W. Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung. (Deutsche Rundschau, XXVI, 11 u. 12.)

— **Guiffrey,** J. J. Les arts à l'exposition rétrospective et à l'exposition contemporaine. (Gazette des beaux-arts, 3e période t. 24, 1900, S. 89 u. 222.)

— **Joseph,** D. Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Pariser Weltausstellung 1900. (Internationale Revue f. Kunst, II, S. 125.)

— **Locati,** Sebastiano. Il prossimo congresso internazionale di Parigi per l'insegnamento del disegno. (Arte italiana decorativa e industriale, 1899, S. 97.)

— **M.** Le Congrès de l'Art public. (La Chronique des arts, 1900, S. 299.)

— **Maindron,** Maurice. Les armes anciennes à l'Exposition universelle. (Revue des deux-mondes, 1900, octobre.)

— **Marcou,** P. Frantz. Les arts à l'exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français. Les ivoires. Les bronzes. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 479; t. 24, 1900, S. 122.)

— **Michel,** André. Les arts à l'exposition universelle de 1900. L'Exposition centennale. La peinture française. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 441; t. 24, 1900, S. 147 u. 195.)

— **M. N.** Congrès d'histoire de l'art. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 212, 220 u. 228.)

— **Molinier,** Emile. Les arts à l'exposition universelle de 1900. L'exposition rétrospective de l'art français. Les manuscrits. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 104.)

— — Les arts à l'exposition universelle de 1900. L'exposition rétrospective de l'art français. L'orfèvrerie. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 160.)

— **Migeon,** Gaston. L'exposition rétrospective de l'art français. (Figaro illustré, 1900, S. 109.)

— — L'Exposition rétrospective de l'art français: La peinture. La sculpture. Les ivoires. La céramique. Orfèvrerie et émaillerie. Bronzes et bijouterie. Dinanderie. Ferronnerie. Horlogerie. Armes. Cuirs. Tapisseries. Le Mobilier. (La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 369, 453; VIII, 1900, S. 55, 127 u. 189.)

— Œuvre de l'art public. Résolutions du premier congrès international de l'art public. (L'ami des monuments et des arts, XIII, 1899, S. 308.)

— **Orville,** E. Notice sur les armes et armures anciennes figurant à l'exposition rétrospective militaire; par E. O., ancien magistrat, rapporteur de l'exposition rétrospective (Armes et Armures). In-12, 26 p. Nancy, impr. Berger-Levrault et Ce. Paris, libr. de la même maison. 1900. [Exposition universelle internationale de 1900.]

— Palais, Le petit, des Champs-Élysées et l'Exposition rétrospective. (Figaro illustré, 1900, S. 105.)

— **Pilon,** E. De David à Puvis de Chavannes. (Revue franco-allemande, 2. Jahrg., Nr. 44.)

— — Les arts français au Palais de l'Allemagne. (Revue franco-allemande, 2. Jahrg., Nr. 39.)

— **Portalis,** Baron Roger. Les arts à l'exposition universelle de 1900. Exposition rétrospective de la ville de

Paris. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 207.)

Paris.

— **Reinach,** Salomon. Les arts à l'exposition universelle de 1900. L'exposition rétrospective de l'art français. La Gaule païenne. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 454.)

— Saggio delle opere esposte nel Palazzo d'Italia alla gran Mostra di Parigi. (Arte italiana decorativa e industriale, 1900, S. 41 u. 49.)

— **Schnütgen.** Die retrospective Ausstellung im Petit-Palais der Pariser Weltausstellung. (Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 123, 157, 179 u. 215.)

— **Seidel,** Paul. Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Pariser Weltausstellung 1900. Beschreibendes Verzeichnis. Mit 45 Abbildgn. nach Zeichngn. u. Radiergn. v. Pet. Halm. 8⁰. XII, 95 S. Leipzig, Giesecke & Devrient. M. 2.40. – Traduction française par Paul Vitry et Jean J. Marquet de Vasselot. XII, 95 S. M. 2.40.

— — Die Sammlung Friedrichs des Grossen, ausgestellt auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Deutschen Kaisers. (Weltausstellung in Paris 1900, Amtlicher Katalog der Ausstellung des deutschen Reiches, S. 61.)

— **Sizeranne,** R. de la. L'art à l'exposition de 1900. (Revue des deux-mondes, 1900, 1 août.)

— Société académique d'architecture de Lyon. Notice historique. (Exposition universelle de Paris en 1900.) Grand in-8⁰, 48 p. Lyon, imp. Waltener et Ce. 1899.

— **Tourneux,** Maurice. Les arts à l'exposition universelle de 1900. L'Exposition centennale. Les dessins et les aquarelles. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 465.)

— **Tschudi,** Hugo von. Die Jahrhundert-Ausstellung der französischen Kunst. (Die Kunst f. Alle, XVI, S. 3, 38 u. 59.)

— **Venturi,** A. Congresso internazionale di storia comparata a Parigi. (L'Arte, III, 1900, S. 336.)

— — L'esposizione retrospettiva dell' arte francese dalle sue origini al 1800. (L'Arte, III, 1900, S. 336.)

— **Voll,** Karl. Die Jahrhundertausstellung der französischen Malerei in Paris. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 29 u. 78.)

— **Weisbach,** Werner. Von der Pariser Weltausstellung. Künstlerische Eindrücke. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 481.)

— Weltausstellung, Pariser, 1900. Bibliotheksausstellung der American Library Association . . . vorbereitet von der New York State Library. Zur dauernder [!] aufbewahrung im museum der bibliotheksschule bestimmt. Uebersicht, uebersetzt von Arnold J. F. van Laer, Unterbibliothekar in d. New York state library. 8⁰, 4 S. Albany (New York), 1900.

Prag.

— Bericht des Ausschusses der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen für das Verwaltungsjahr 1898, vorgetragen in der wegen Nichtbeschlussfähigkeit der ordentlichen Gesellschaftssitzung am 17. December 1899 abgehaltenen a. o. Gesellschaftssitzung. 4⁰, 15 S., Prag, K. u. K. Hofbuchdruckerei A. Haase.

— Rechenschafts-Bericht über die Thätigkeit der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen im Jahre 1899, erstattet in der Vollversammlung am 14. Februar 1900. 8⁰, 37 S. Prag, Verlag der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst u. Literatur in Böhmen, 1900.

Rom.

— **Battandier,** Albert. Le IIe Congrès d'archéologie chrétienne, avril 1900. (Revue de l'art chrétien, 1900, S. 431.)

— Congresso, Il prossimo, internazionale di Archeologia cristiana, 17-25 aprile 1900. (La Civiltà cattolica, Quad. 1195.)

— Congresso, II⁰, internazionale di archeologia cristiana in Roma. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 288.)

— Congresso, Secondo, internazionale di archeologia cristiana a Roma. (Bullettino di archeologia e storia Dalmata, XXIII, 1900, S. 79 u. 134.)

— Conventus alter de archaeologia christiana Romae habendus; commentarius authenticus. N. 1 (gennaio 1900). Roma, tip. di Giovanni Bertero, 1900. 8⁰. 20 p. [Roma, piazza Crociferi, n⁰ 3. — Edizione fuori commercio.]

— Esposizione, La, delle stampe a chiaroscuro alla Galleria Nazionale di Roma. (L'Arte, III, 1900, S. 171.)

Rom.

— **Kanzler,** Rod. Un congresso di archeologi nell'anno 1728: caricatura di Pierleone Ghezzi, pubblicata in occasione del II congresso di archeologia cristiana. Roma, tip. della Pace di Filippo Cuggiani, 1900. 8⁰. 12 p. con tavola.

— **Kirsch,** Prof. J. P. Der zweite internationale Congress für christliche Archäologie. (Römische Quartalschrift, 1900, S. 217.)

— Lavori, I, scientifici del Secondo Congresso d'Archeologia cristiana. (La Civiltà cattolica, Quad. 1198.)

— **Marucchi,** O. Il II⁰ Congresso internationale di archeologia cristiana in Roma. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, VI, 1900, S. 161.)

— — Lavori nelle catacombe in occasione del Congresso. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, VI, 1900, S. 165.)

— — Resoconto delle adunanze tenute dalla Società per le conferenze di archeologia cristiana. (Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, VI, 1900, S. 67.)

— Omaggio al II. Congresso internazionale di archeologia cristiana in Roma della Pontificia Accademia Romana di archeologia. 8⁰, 55 p. Roma, tip. Vaticana, 1900.

— **Raphael.** L'esposizione delle stampe nella Galleria nazionale a Roma. (Rivista d'Italia, Roma, 1900, 15 febbraio.)

— **St[einmann].,** E. Der internationale Kongress für christliche Archäologie. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 409.)

Strassburg.

— **Clemen,** Paul. Die Verhandlungen über Denkmalschutz und Denkmalpflege auf der Hauptversammlung der Gesamtvereine der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine in Strassburg. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 106.)

— Hauptversammlung, Die, der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine in Strassburg am 27. und 28. September. (Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 105.)

— Mitteilungen. a. Versammlungen: Gesamtverein der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine in Strassburg. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. v. A. Tille, I, 1. Heft, Oktober 1899, S. 23; 3. Heft, Dezember 1899, S. 81.)

Treviso.

— **Bailo,** Prof. Luigi. Quarto Centenario di Paris Bordone. Esposizione di Fotografie e Dipinti, nei locali al pian terreno della Biblioteca civica. (Bollettino del Museo Trivigiano, Ottobre 1900.)

Wien.

— **Minkus,** Dr. Fritz. Die Zeugdruck-Ausstellung im österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien. (Kunstgewerbeblatt, N. F., 11, 1900, S. 39.)

Versteigerungen.

Art Sales, The, of the Season. I. Pictures. II. Objects of art. (The Magazine of art, 1900, S. 25. u. 63.)

Aus dem modernen Kunst- und Antiquitätenhandel. (Allgemeine Zeitung, München 1900, Nr. 150 u. 151.)

Soullié, Louis. Les Grands Peintres aux ventes publiques. I: Peintures, Pastels, Aquarelles, Dessins de Constant Troyon relevés dans les catalogues des ventes de 1833 à 1900. Précédé d'une notice biographique par Ph. Burty. In-4⁰, XII, 218 p. Besançon, impr. Jacquin. Paris, lib. Soullié. 1900.

— — II: Peintures, Aquarelles, Pastels, Dessins de Jean-François Millet, relevés dans les catalogues de ventes de 1849 à 1900. Précédé d'une notice biographique par Paul Mantz. In-4⁰. XXI, 250 p. Besançon, imp. Jacquin, Paris, lib. Soullié. 1900.

Williamson, E. La Curiosité en 1898. Revue des ventes publiques de tableaux, aquarelles, pastels, dessins, gravures, sculptures, livres, meubles, tapisseries et tous objets d'art ou de curiosité faites en France et à l'étranger; par E. W., ancien administrateur du Mobilier national, expert près les tribunaux. In-8⁰, 269 p. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, libr. Béranger. 1900.

— La Curiosité en 1899. Revue des ventes publiques de tableaux, aquarelles, pastels, etc., faites en France et à l'étranger; par E. W., ancien administrateur du Mobilier national. In-8⁰, 327 p. Evreux, impr. Hérissey. Paris, lib. Béranger, 1900.

Amsterdam.

— Antiquités et curiosités, tableaux anciens et modernes. Byoux et perles. Collections de feu Mme **Hamming-**

Wierdsma à Velp, de Mme la Veuve Smit à Barsingerhorn et d'une succession de La Haye. Dont la vente aura lieu à Amsterdam dans l'Hotel des Ventes „De Brakke Grond", 2–4 mai 1900 sous la direction de l'Expert J. Schulman à Amersfoort. 8⁰. 857 Nrn.

Amsterdam.

— Catalogue des tableaux anciens . . . provenant des successions de feu Madame La Douairière G. v. d. B. v. L., à A., de feu M. – Dr. D. G. H. Van der Meulen, d'une Collection d'art à Rotterdam, etc., dont la vente publique aura lieu 3–4 avril 1900, sous la direction de M. M. C. F. Roos & Co., Amsterdam. 4⁰. 780 Nrn.

— Catalogue d'une collection de dessins anciens et modernes, estampes, ornement et orfèvrerie, costumes, mœurs et usages, topographie illustrée, livres d'estampes. Provenant en grande partie de feu M. A. N. Godefroy, architecte à Amsterdam. La vente aura lieu . . . 8–10 mai (1900). 4⁰. 1534 Nrn.

— Collection de gravures d'amiraux et de capitaines de vaisseaux. Ancienne collection du Général Gijswijt van der Netten. Dont la vente aura lieu à Amsterdam dans l'Hôtel „De Brakke Grond", 2 mai 1900. 8⁰. 65 Nrn.

— Collection Van Pallandt Streengracht. (La Chronique des arts, 1900, S. 103.)

— Tableaux anciens. Collection M. H. J. A. Raedt van Oldenbarnevelt à La Haye. La vente aura lieu Mardi 6 novembre et jour suivant, dans la Salle de vente De Brakke Grond. Direction Frederik Muller & Cie. Amsterdam 1900. 4⁰. 310 Nrn.

— Tableaux anciens, meubles, bronzes, manuscrits, porcelaines, faïences. Collections H. J. A. Raedt van Oldenbarnevelt, L. Hardenberg, L. Schwaab. La vente aura lieu Mardi 6 novembre et jours suivants, dans la Salle de vente de Brakke Grond. Direction Frederik Muller & Cie. Amsterdam, 1900. 4⁰. 757 S.

Berlin.

— Collection, Ancienne, d'armures de M. R. Zschille. (La Chronique des arts, 1900, S. 180.)

— Collection de M. H., de Berlin. (La Chronique des arts, 1900, S. 136.)

— Kreuz-Sammlung, Eine. (Der Sammler, XXI, Berlin 1899, S. 257.)

— Kunst-Auctions-Haus, Rudolph Lepke's. Katalog Nr. 1224: Katalog einer Sammlung werthvoller Gemälde alter Meister des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts. Dabei die hinterlassene Sammlung des Kaufmanns Herrn Berthold Zacharias, Berlin. Versteigerung den 1. Mai 1900. 8⁰. 206 Nrn.

— — Katalog von Oelgemälden älterer Meister, dabei Tempera-Gemälde der Italienischen und Spanischen Schule des XIII. bis XVI. Jahrhunderts. Versteigerung den 13. December 1899. [Katalog Nr. 1203.] 121 Nrn.

Brüssel.

— Catalogue des tableaux anciens composant les collections de M. le Vicomte de Ruffo de Bonneval de la Fare et de M. P. d. B. D. F. et d'une tapisserie française, époque Louis XV, dont la vente aura lieu en la Salle Sainte-Guldule, 3, rue du Gentilhomme à Bruxelles, 23 mai 1900 sous la direction de J. Fievez, Expert. 4⁰. 77 Nrn.

— Collection de Ruffo de Bonneval de La Fare. (La Chronique des arts, 1900, S. 255.)

Florenz.

— Catalogo di libri rari, curiosi e manoscritti (Libreria eredi Grazzini di G. Dotti: VIII serie, catalogo XII). Firenze, tip. A. Meozzi, 1900. 8⁰. 40 p.

— Vente à Florence par suite du décès et pour compte des héritiers de Son Altesse La Princesse Marie Wassilievna Woronzow et de son fils Gentilhomme de la Cour de S. M. l'Empereur de Russie Mr. Nicolas Stolypine Duc de Montelfi. Objets d'art, tableaux, porcelaines, bijoux, orfèvrerie, argenterie, étoffes. Vente . . . 23 avril 1900. Jules Sambon. 4⁰. 1306 Nrn.

Frankfurt a. M.

— Raritäten-Cabinet, IV. Theil. Kunst-Medaillen des 15. und 16. Jahrhunderts . . . Auction am 2. und 3. April 1900, unter Leitung von L. & L. Hamburger. 8⁰. Frankfurt a. M., Druckerei von Wilhelm Hemp, 1900. 409 Nrn.

Genua.

— Collection Pallavicino-Grimaldi. (La Chronique des arts, 1900, S. 6.)

Haag.

— Catalogue des livres rares et curieux, des manuscrits, des dessins, des estampes et des autographes, prove-

nant en grande partie de feu M. J. L. Beijers, Ancien Libraire à Utrecht. P. 1. 8⁰, 286 p. La Haye, Martinus Nijhoff, Nobelstraat 18, 1900. 2656 Nrn.

Hamburg.

— Katalog der Sammlungen alter und moderner Kunstsachen aus dem Nachlasse des Herrn John Harry Perlbach zu Hamburg. Versteigerung zu Hamburg den 5. December 1899 unter Leitung von Heinr. Lempertz jr. 4⁰. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1899. 1601 Nrn.

Köln.

— Katalog der Gemälde-Sammlung des Herrn Baumeisters Edouard Delitt, Brüssel. Versteigerung zu Köln den 5. Februar 1900 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1900. 88 Nrn.

— Katalog der Sammlungen von Gemälden älterer Meister der Herren W. Forst, † zu Köln, L. Metchovsky zu Brüssel u. A. Gemälde vorwiegend niederländischer und deutscher Meister. Versteigerung zu Köln den 13. December 1899 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1899. 169 Nrn.

— Katalog von Gemälden älterer und neuerer Meister. Sammlungen: Friedrich Baars, † Oldenburg, Dr. C. Bennert, Godesberg, etc. Versteigerung zu Köln den 14. u. 15. Mai 1900 bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1900. 245 Nrn.

Leipzig.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LXVIII. Schabkunstsammlung des verstorbenen Herrn Justizrat Richard Meissner in Altenburg . . . Versteigerung zu Leipzig den 27. November 1900. 8⁰. 1517 Nrn.

London.

— Choix de livres et manuscrits de la bibliothèque de Lord Rendlesham. (La Chronique des arts, 1900, S. 6.)

— Correspondance d' Angleterre. La vente Peel. (La Chronique des arts, 1900, S. 192.)

— **Delisle,** Léopold. „Vente de manuscrits du comte d'Ashburnham. Catalogue of a portion of the collection of manuscripts known as the appendix made by the late earl of Ashburnham, etc." In-4⁰, 40 pages. Paris, Imprimerie nationale. 1899. [Extrait du Journal des savants.]

— Peel Sale, The. (The Art Journal, 1900, S. 221.)

Mailand.

— Catalogo della collezione Lebrun. Quadri antichi. La vendita aurà luogo nel saloni della impresa di vendite in Milano di A. Genolini, 20–24 novembre 1899. 8⁰. Milano, Tipografia Luigi di G. Pirola di E. Rubini, 1899. 534 Nrn.

— Catalogo della Galleria di quadri antichi dei Baroni Ravicz di Verona. La vendita avrà luogo nei saloni della impresa di vendite in Milano di A. Genolini, Milano, 30 Gennaio 1900. 8⁰. Milano, Tipografia di G. Pirola di E. Rubini, 1900.

— Catalogo di una Galleria di quadri antichi. La vendita al pubblico incanto avrà luogo in Milano (Giulio Sambon) il 17 Febbraio 1900. 8⁰. Milano, Stab Tipografico L. Marchi, 1900. 532 Nrn. [Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon, anno XXIII (1900), N. 186.]

München.

— Aus dem Kunstbesitz des verew. Herrn Dr. Martin Schubart. II. Glasgemälde. Porzellane. Antiken. Möbel. Bücher. Farbstiche und Schabkunstblätter. Mit einer Einführung von Dr. H. Pallmann. Versteigerung am 26. u. 27. Okt. 1899 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing, München. 4⁰. 417 Nrn.

— Aus dem Nachlass des 1899 in München verstorbenen Herrn Theodor Freiherrn von Dreifus. II. Oelgemälde, Pastelle, Aquarelle u. Handzeichnungen. Auktion in München, Theatinerstrasse 15, den 12. Dezember 1899. (Albert Riegner u. Hugo Helbing.) 4⁰. München, Druck von Carl Gerber, 1899. 90 Nrn.

— Auctions-Catalog, enthalt. die Sammlung der Herren Gebrüder Furger in Chur. Münzen und Medaillen der Schweiz. Auction den 20. November 1890 unter Leitung des Experten Otto Helbing. 8⁰. München, Otto Helbing, 1899. 1319 Nrn.

— Auctions-Catalog, enthalt. die Sammlung des Herrn Otto Hartmann in Holzminden, ferner die Sammlung des Herrn G. Lochner in Wien, etc. Münzen und Medaillen verschiedener Länder des Mittelalters und der Neuzeit. Auction den 5. März 1900 unter Leitung des Experten Otto Helbing. 8⁰.

München, Otto Helbing, 1900. 2532 Nrn.

München.

— Auctions-Catalog, Sammlung Joseph Maurer, Hans Kellermayr etc. Münzen und Medailen verschiedener Länder des Mittealters und der Neuzeit. Auction den 17. Oktober 1900 unter Leitung des Experten Otto Helbing. 8⁰. München, Otto Helbing, 1900. 2502 Nrn.

— Collection Schubart, de Munich. (La Chronique des arts, 1899, S. 318 u. 327.)

— **H[ofstede]. de G[root].,** C. De veiling Schubart te München. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 90.)

— **Friedländer,** [Max J.]. Versteigerung der Gemädegalerie Schubart. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1899, S. 502.)

— Katalog von Antiquitäten, Kunstsachen. Büchern, Pergamentmalereien u. Miniaturen, sowie zwei Oelgemälden (Porträts) von L. Cranach d. Ae. I. Abteilung. Sammlung Carl Adelmann, Würzburg... II. Abteilung. Nachlass des 1899 † Herrn Prof. Dr. Paul Friedrich Krell; Sammlung des Herrn Direktor Hugo Böttner, München etc. Auktion in München den 20.—22. März 1900 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 4⁰. München. Druck von Knorr & Hirth, 1900. 1117 Nrn.

— Katalog von Oelgemälden . . . aus dem Nachlasse von Peter Herwegen. Versteigerung zu München den 5. Dezember unter Leitung des Herrn Carl Maurer. 8⁰. München, Buchdruckerei von Knorr & Hirth, 1899. 621 Nrn.

— Kunst-Medaillen-Katalog, hauptsächlich aus den Sammlungen zweier süddeutsch. Kunstfreunde. Versteigerung am 1. u. 2. Mai 1900 bei Dr. Eugen Merzbacher. 4⁰. München, Verlag von Dr. Eugen Merzbacher 1900. 576 Nrn. Mit 10 Taf. in besonderer Mappe.

— Vente, La, Schubart de Munich. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 267.)

— **Weese,** A. München. Auktion Dr. M. Schubart. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 60.)

New York.

— Collection Frédéric Bonner. (La Chronique des arts, 1900, S. 279.)

Paris.

— Bibliothèque de M . . . (La Chronique des arts, 1899, S. 371.)

— Cabinet de Guyot de Villeneuve. (La Chronique des arts, 1900, S. 134, 146, 158, 170 u. 254.)

— Catalogue de quatre tableaux célèbres par L. L. Boilly: „Prends ce biscuit" — „Nous étions deux, nous voilà trois" — „L'Amante déçue" — „Le vieux jaloux", appartenant à M. Paul Sohège et dont la vente aura lieu à Paris, Hôtel Drouot, le mercedi 28 mars 1900. 4⁰. Paris, imprimerie Georges Petit, 1900.

— Catalogue des dessins de l'école française du XVIIIᵉ siècle, œuvres de Boucher, Cochin, Clodion, Eisen, Gillot, Gravelot, Greuze, Marillier, Moreau le jeune, Toro. Estampes de Bosse, Nicolo della Casa, Debucourt, Moreau le Jeune. Miniature par Rabel. Provenant du Cabinet de M. Guyot de Villeneuve. Dont la vente aura lieu Hotel Drouot, 28 mai 1900. 4⁰. 65 Nrn.

— Catalogue des tableaux anciens de premier ordre par F. Boucher, A. Durer, H. Fragonard, Le Moyne, Murillo, Pater, etc., formant la collection de M. S. . . Dont la vente aura lieu à Paris, Hôtel Drouot, 14 juin 1900. 4⁰. 10 Nrn.

— Catalogue des tableaux anciens des écoles primitives italienne, allemande et flamande, bois sculptés, tapisserie, provenant de la collection Cernuschi. et dont la vente aura lieu à Paris, Galerie Georges Petit, 25—26 mai 1900. 4⁰. 164 Nrn.

— Catalogue de tableaux anciens, composant la collection de M. T . . . . . du Chatelard, et dont la vente aura lieu Hotel Drouot, 26 mars 1900. 4⁰. 65 Nrn.

— Catalogue de tableaux anciens, provenant de la Collection de M. H. W. . . et dont la vente aura lieu Hotel Drouot, 30 avril 1900. 4⁰. 69 Nrn.

— Catalogue de tableaux, dessins, aquarelles, gouaches et miniatures . . . composant la collection Defer-Dumesnil, dont la vente aura lieu Hôtel Drouot . . . 10—12 mai 1900. 4⁰. 265 Nrn.

— Catalogue de tableaux modernes . . . tableaux anciens, objets d'art, tapisseries, dont la vente aura lieu Galerie Georges Petit 8 mai 1900. 4⁰. 130 Nrn.

Paris.

— Catalogue d'une importante décoration, composée de six grands tableaux peints par Hubert-Robert, appartenant à M. L. F . . . Dont la vente aurá lieu à Paris, Galerie Georges Petit, 13 juin 1900. 4⁰.

— Collection Ad. Tavernier. (La Chronique des arts, 1900, S. 100.)

— Collection Auguste Rousseau. (La Chronique des arts, 1900, S. 101.)

— Collection Cernuschi. (La Chronique des arts, 1900, S. 243.)

— Collection Ch. Pipart. (La Chronique des arts, 1900, S. 133.)

— Collection Defer-Dumesnil. (La Chronique des arts, 1900, S. 195.)

— Collection de feu M. Desmottes. (La Chronique des arts, 1900, S. 113 u. 124.)

— Collection de feu M. Gagelin. (La Chronique des arts, 1899, S. 362, 370 u. 382.)

— Collection de feu M. Hubert Debrousse. (La Chronique des arts, 1900, S. 144.)

— Collection de feu M. Hubert Debrousse. Catalogue des tableaux modernes . . . et tableaux anciens, dont la vente aura lieu Galerie Georges Petit à Paris 4—6 avril 1900. 4⁰. 227 Nrn.

— Collection de M. H. W. (La Chronique des arts, 1900, S. 198.)

— Collection de M. le baron Blanquet de Fulde. (La Chronique des arts, 1900, S. 102.)

— Collection de M. S. (La Chronique des arts, 1900, S. 146 u. 266.)

— Collection de M. T . . . du Chatelard. (La Chronique des arts, 1900, S. 144.)

— Collection d'étoffes anciennes [Mme G. Verger]. (La Chronique des arts, 1900, S. 65.)

— Collection E. Calando. (La Chronique des arts, 1899, S. 363 u. 371.)

— Collection E. de Miller-Aichholz, de Vienne. (La Chronique des arts, 1900, S. 215, 230, 243, 253, 266 u. 277.)

— Collection F. Castanié. (La Chronique des arts, 1900, S. 46.)

— Collection M.-A. de Stolypine. (La Chronique des arts, 1900, S. 134.)

— Collection Moreau-Nelaton. (La Chronique des arts, 1900, S. 205 u. 214.)

— Estampes et dessins de la collection de feu M. Ricardo Heredia, comte de Benahavis. (La Chronique des arts, 1900, S. 145.)

— Dessins anciens de la collection du marquis de Chennevières. (La Chronique des arts, 1900, S. 157.)

— Dessins anciens et modernes. (La Chronique des arts, 1900, S. 82.)

— Succession de la duchesse de Maillé. (La Chronique des arts, 1900, S. 47, 56 u. 64.)

— Succession Talleyrand, Valençay et Sagan. Seconde vente. (La Chronique des arts, 1899, S. 353 u. 363.)

— Tableaux par Hubert Robert. (La Chronique des arts, 1900, S. 267.)

— Tapisseries de Bruxelles du XVIIe siècle. (La Chronique des arts, 1900, S. 278.)

— **Thiollier,** Noël. Une vente de tableaux de maîtres à Paris, en 1710. (Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, XXIII, 1899, S. 233.)

Rom.

— Catalogue des objects d'art, antiques, du moyen âge et de la Renaissance, collectionnés par feu le Chev. Constantin Corvisieri et de ceux appartenant à la Succession Marinangeli. La vente aura lieu à Rome, 17 avril 1900. 4⁰. 1133 Nrn.

Stuttgart.

— Kunst-Auktion, H. G. Gutekunst's, in Stuttgart. No. 53. Katalog der Albrecht Dürer-Sammlung des verst. Herrn H. A. Cornill-D'Orville in Frankfurt a. M. Versteigerung am 14. u. 15. Mai 1900. 4⁰. 481 Nrn.

— Kunst-Auktion, H. G. Gutekunst's, in Stuttgart. No. 54. Katalog von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten. Versteigerung zu Stuttgart den 16. Mai 1900. 4⁰. 1360 Nrn.

Venedig.

— Catalogue de la vente de feu Madame la Duchesse de Bevilacqua Grazia-La Masa, qui aura lieu à Venise du 15 au 22 Octobre 1900 au Palais Pesaro (Canal Grande), se composant de tout le mobilier artistique de ses palais de Venise et Vérone et de son château de Bevilacqua. 8⁰. Rome, imprimerie de l'Unione cooperativa editrice, 1900. 702 Nrn. (= Galerie Sangiorgi, Palais Borghese Rome, Xme année, No. 95.)

Wien.

— Kunst-Auction, 165., von C. J. Wawra, Wien. Katalog der Sammlung von Portraits berühmter Personen aller

Länder u. Zeiten aus dem Nachlasse des Herrn Alexander Posonyi. Versteigerung den 21. Mai 1900. 8⁰. 963 Nrn.

Wien.
— Kunst-Auction, XXII., von S. Kende in Wien. Katalog einer Sammlung von Oelgemälden moderner u. alter Meister . . . aus dem Besitze des Wiener Sammlers J . . . . L . . . . Versteigerung den 4. December 1899. 8⁰. Wien, Verlag von S. Kende, 1899. 419 Nrn.

Nekrologe.

Burckhardt, Jakob.
— (Gelzer, H.: Zeitschrift f. Culturgeschichte, 7. Bd., 1. Heft.)
— (Trog, H.: Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen, hrsg. v. K. Werckmeister, III. Bd., Berlin 1899, S. 351.)

Dobbert, Eduard.
— Gedächtniss-Feier für den verstorbenen Prof. Dr. Eduard Dobbert in der Aula der Königl. Technischen Hochschule zu Berlin am 1. März 1900 veranst. von d. Techn. Hochsch. in Gemeinschaft mit d. Kgl. Akad. d. Künste u. d. akad. Hochsch. f. d. bild Künste zu Berlin. 8⁰. 19 S. Berlin, Denter & Nicolas, 1900.
— (Strzygowski, Josef: Byzantinische Zeitschrift, 1900, S. 334.)
— (Zekeli: Centralblatt der Bauverwaltung, 1899, S. 491.)
— (Z[immermann]., M. G.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 33.)

Dollmayr, Dr. Hermann, Custos der Gemäldegalerie, Privatdozent an der Universität und Lehrer an der Akademie der Künste in Wien.
— (i.: Allgemeine Zeitung, Beilage No. 70, München 1900.)
— (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 324.)
— (La Chronique des arts, 1900, S. 167.)

Duplessis, Georges.
— Duplessis, M. Georges, membre de l'Institut, conservateur des estampes à la Bibliothèque Nationale, 1834—1899. 8⁰. 48 p., 1 pl., Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus, à Paris.

Lehfeldt, Prof. Dr. Paul.
— (Kohte, Julius: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 72.)
— (Z[immermann]., M. G.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 490.)

Le Roy, Victor Henri, conservateur du Musée communal de Belgique.
— (La Chronique des arts, 1900, S. 144.)

Lévêque, Charles.
— (La Chronique des arts, 1900, S. 15.)

Quaritch, Bernard.
— (Schleinitz, Otto von: Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, S 454.)

Reichensperger, August.
— (Arntz: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 36.)
— (Helbig, Jules: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 187.)
— (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 28, 37 u. 52.)
— Pastor, Ludwig. August Reichensperger. 1808-1895. Sein Leben u. sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst u. der Wissenschaft. Mit Benutzg. seines ungedruckten Nachlasses dargestellt. 2 Bde. 8⁰. XXV, 606 u. XV, 496 S. m. 1 Heliograv. u. 3 Lichtdr. Freiburg i/B., Herder. M. 20.—.
— Thijim, P. Alberdingk. Auguste Reichensperger. Een volksgezind strijder voor de waarheid in de kunst, voor recht en vrijheid op alle gebied. Gand, A. Siffer, 1900. In-8⁰, 50 p., portr. fr. —.75. [Extrait de Dietsche Warande en Belfort.]
— (Kienböck, V.: Die Kultur, I, 6.)

Riegel, Hermann.
— (Sch.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 520.)

Rondot, Natalis.
— (La Chronique des arts, 1900, S. 304.)

Rossi, Giovanni Battista de.
— Aspreno Galante, mons. Gen. Giovanni Battista De Rossi e l'archeologia cristiana nella storia della chiesa. Napoli. tip. Francesco Giannini e figli, 1900. 8⁰. 23 p. [Estr. dalla Rivista di scienze e lettere, anno I, n⁰ 1.]

Ruskin, John.
— (A. M.: Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 25.)
— (The Art Journal, 1900, S. 89.)
— (The Athenaeum, 1900, January to June, S. 119 u. 790.)
— (Bond, R. Warwick: The Contemporary Review, 1900, Juli.)
— (Brown, Horatio F.: Nuovo Archivio Veneto, X, 1900, S. 362.)

Ruskin, John.
— (Clemen, Paul: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 156 u. 186.)
— Collingwood, W. G. The Life of John Ruskin. New ed. Cr. 8vo, 436 p. Methuen. 6/.
— (Fleres, Ugo: Nuova Antologia, 1900, 1 febbraio.)
— (Fred, W.: Kunst u. Kunsthandwerk, III. Jahrg., 1900, S. 87.)
— (Girodie, André: Notes d'art et d'archéologie, 1900, juin-juillet.)
— Hobson, J. A. John Ruskin, Social Reformer, 2nd ed. 8vo, 346 p. Nisbet. 5/.
— (Hocart, James: Revue de Belgique, t. XXXII, No. 5—6.)
— — John Ruskin, le prophète du beau. Bruxelles, P. Weissenbruch, 1900. In-8⁰, 32 p. fr. 1 —. [Extrait de la Revue de Belgique.]
— (H. R.: The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 92.)
— (Kahn, Gustave: La Revue Blanche, 1900, février.)
— (Kufferath, Lalla: Revue socialiste, 1900, 15 avril.)
— (Der Kunstwart, 13. Jahrg., 12. Heft.)
— (L. A.: The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 304.)
— (Lumière, t. Ier, no. 8.)
— (Marguery, E.: Revue franco-allemande, II, No. 30.)
— Marius, G. H. John Ruskin. Een inleiding tot zijn werken. [Moderne denkers, II.] 's-Gravenh., Mart. Nijhoff, 1899.
— Mather, Marshall. John Ruskin: His Life and Teaching. 6th Impression. Cr. 8vo, 212 p. Warne. 3/6.
— Meynell, Mrs. John Ruskin, 2nd impression. (Modern English Writers.) Cr. 8vo, 308 p. W. Blackwood. 2/6.
— (Mourey, Gabriel: Revue encyclopédique Larousse, 1900, 3 mars.)
— (M. P.: La Chronique des arts, 1900, S. 35.)
— (Muthesius: Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 43.)
— (Pauli, Gustav: Die Kunst f. Alle, XV, S. 258.)
— (P. L.: Rivista d'Italia, 1900, 15 febbraio.)
— (Proust, Marcel: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 310; t. 24, 1900, S. 135.)
— (— Mercure de France, 1900, avril.)
— (The Quarterly Review, 1900, April.)
— (Rusconi, Art. Jahn: Rivista politica e letteraria, Roma, vol. IX, 1899, novembre.)
— (Spielmann, M. H.: The Magazine of art, 1900, S. 241.)
— (Viot, Richard: La Revue Mame, 1900, 11 février.)
— (Waldstein, Ch.: The North American Review, 1900, April.)
— (Wedgwood, Julia: The Contemporary Review, 1900, March.)

Rustige, Heinrich von, Direktor der Staatsgalerie der bildenden Künste in Stuttgart.
— (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 213.)

Schnasse, Karl.
— (Neumann, Karl: Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen, hrsg. von H. Werckmeister, III. Bd, Berlin 1899, S. 353.)

Schubart, Dr. Martin.
— (Seydlitz, R. v.: Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 101.)

Springer, Anton.
— (Ribbeck, Otto, Reden und Vorträge, Leipzig 1899, 7: Zu Anton Springers Gedächtniss.)

Valabrègue, Antony.
— La Chronique des arts, 1900, S. 277.)

Wintterlin, August.
— (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 447.)

Besprechungen.

Adler, F. Mittelalterliche Backsteinbauwerke des Preussischen Staates. Liefg. 11—12 (Schluss). Berlin. (S.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 38.)

Ainalow, D., und G. **Rjedin.** Alte Kunstdenkmäler von Kiew. Charkow, 1899. (O. Wulff: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 225.)

Albana, Marguerite. Le Corrège. Paris, 1900. (H. I.: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 391.)

Andrade, Alfredo d'. Relazione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria. Torino, 1899. (a. j. r.: L'Arte, II, 1899, S. 471.)

Armellini, Mariano. Lezioni di archeologia cristiana. Roma, 1898. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2586.)

Armstedt, Richard. Geschichte der k. Haupt- u. Residenzstadt Königsberg i. Pr. Stuttgart, 1899. (—n—: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 140.)

Arnold, Ernst. Dresden als Druckerstadt von 1524 bis 1900. Dresden, 1900. (Fedor von Zobeltitz: Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 298.)

Arte, L', diretta da A. Venturi e D. Gnoli. Anno II. Roma 1899. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 235.)

Artioli, Romolo. Il Fontanone di Ponte Sisto in Roma. Roma, 1899. (G. Bariola: L'Arte, II, 1899, S. 488.)

Atz, Karl. Die christliche Kunst. 3. Aufl. Regensburg, 1899. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1212. — F. X. Funk: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 91.)

Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1898. Berlin, 1899. (Dr. Paul Schubring: Frankfurter Zeitung, 1900, No. 18. — W. v. Seidlitz: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 325. — C. de Fabriczy: L'Arte, III, 1900, S. 119.)

Bach, Max. Stuttgarter Kunst. Stuttgart, 1900. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1463.)

Bassermann-Jordan, Ernst. Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe. München, 1900. (G. K.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, S. 83.)

(**Baudi di Vesme,** Conte Alessandro.) Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino. Torino, 1899. (P. K[risteller].: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 79.)

Bau- u. Kunstdenkmäler, Die, des Herzogthums Oldenburg. 2. Heft. Oldenburg, 1900. (Körber: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 40.)

Bazin, Hippolyte. Reims. Reims, 1900. (Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 239.)

Beissel, Stephan. Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien. Freiburg, 1899. (Schnütgen: Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 357. — Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2557. — Römische Quartalschrift, 1899, S. 333. — Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1899, S. 147. — Schultze: Berliner philol. Wochenschrift, XX, 1900, Sp. 1078.)

— Das Leben Jesu von Jan Joest zu Kalkar. Gladbach, 1900. (J. H[elbig].: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 354. — Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 69.)

Bellmunt, Octavio, Firmin **Canella.** Recuerdos y Bellezas. Gijon, 1895 à 1897. (Dom Bède Plaine: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 53.)

Bellorini, Egidio. La storia dell' arte italiana nelle scuole secondarie. Cuneo, 1900. (V.: L'Arte, III, 1900, S. 282.)

Beltrami, Luca. L'arte negli arredi sacre della Lombardia. Milano, 1897. (F. X. Kraus: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 22.)

— e Gaetano **Moretti.** Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano. Milano, 1898. (J. Kohte: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 24.)

Benkert, Fr. Ein vermeintlicher Heidentempel Westfalens. [S.-A. aus Bd. LIV d. Zeitschr. f. Gesch. u. Alterthumskunde Westfalens.] Soest, 1897. (C. A. Savels: Deutsche Litteratur-Zeitung, 1899, Sp. 1966.)

Berchet, Federico. Le sale d'armi del Consiglio dei X nel Palazzo Ducale di Venezia. [S.-A. aus: Atti del Reale Istituto di scienze, lettere ed arti, LIV, 2.] (Wendelin Boeheim: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, S. 51.)

— IV Relazione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto. Venezia. 1899. (a. j. r.: L'Arte, II, 1899, S. 471.)

Berdyczewski, M. J. Ueber den Zusammenhang zwischen Ethik und Aesthetik. Bern, 1897. (Johannes Volkelt: Deutsche Litteraturzeitung, 1899, Sp. 1862.)

Berenson, Bernhard. The florentine painters of the Renaissance. London, 1900. (S. R.: Revue archéologique, XXXVII, 1900, S. 340.)

Bergner, Heinrich. Die Glocken des Herzogtums Sachsen-Meiningen. Jena, 1899. (F. H.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 390. — Petsch: Zeitschrift f. Culturgeschichte, VIII, 1. — D. H.: Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 358. — Dr. G. Schönermark: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 48.)

— Grundriss der kirchlichen Kunst-

alterthümer in Deutschland. Göttingen, 1900. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 830. — Paul Weizsäcker: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1591. — Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 18.)

Bericht der K. K. Central-Commission 1899. Wien u. Leipzig 1900. (J. K[ohte]: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 64.)

Berling, Karl. Das Meissner Porzellan. Leipzig, 1900. (K. Berling: Kunstgewerbeblatt, N. F., XI, 1900, S. 133. — Paul Schumann: Kunst u. Kunsthandwerk, III. Jahrg., 1900, S. 186. — C. E. Graf Dernath: Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 104. — J. K-r.: Allgemeine Zeitung, München 1900, Nr. 143. — Eduard Garnier: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 301. — Brüning: Sitzungsbericht V, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Bernoulli, C. A. Die Heiligen der Merowinger. Freiburg, 1900. (A. Molinier: Le Moyen Age, 1900, S. 387.)

Bertaux, E. L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo. [Archivio storico per le Provincie Napoletane, XXV, 1.] (Valentino Leonardi: L'Arte, III, 1900, S. 296.)

— Les saints Louis dans l'art italien. [Revue des deux-mondes, 1900, 1 avril.] (Art Jahn Rusconi: L'Arte, III, 1900, S. 279.)

— Santa Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli. Napoli, 1899. (E. St[einmann].: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 152. — Gino Fogolari: L'Arte, III, 1900, S. 283. — André Baudrillart: Bulletin critique, 1900, S. 166. — E. Calzini: Rassegna Bibliografica dell'arte italiana, II, 1899, S. 263. — F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 165.)

Bezold, Gustav von. Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Stuttgart, 1900. (A. G.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1416.)

— Berthold **Riehl** u. Georg **Hager**. Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. I. München, 1899. (W.: Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 132. — W.: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 96.)

Binyon, Laurence. Catalogue of Drawings by British Artists in the Department of Prints in the British Museum. Vol. II. London, 1900. (S.: The Magazine of art. 1900, S. 458. — The Athenaeum, 1900, Juli to December, S. 159.)

Blaut, Edmond Le. Les commentaires des livres saints et les artistes chrétiens des premiers siècles. Paris, 1899. (Johannes Ficker: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 372.)

Bock, Franz. Memling-Studien. Düsseldorf, 1900. (Ludwg Kaemmerer: Repertorium f. Kunswissenschaft, XXIII, 1900, S. 416.)

Bockenheimer, K. G. Festschrift zur Gutenbergfeier. Mainz, 1900. (Fedor von Zobeltitz, IV, S. 297.)

Bode, Wilhelm. Rembrandt. Bd. 1—3. Paris. (Dr. Paul Schubring: Frankfurter Zeitung, 1899, Nr. 282. — W. v. Seidlitz: Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 153.)

Boeheim, Wendelin. Album hervorrag. Gegenstände aus der Waffensammlung des Allerhöchst. Kaiserhauses. Wien, 1898. (Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1899, Nr. 6.)

Bötticher, Adolf. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. VIII—IX. Königsberg, 1898—99. (ß.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1341. — H. E.: Kunstchronik N. F., XI, 1900, Sp. 103.)

Bohatta, Johann, und Michael **Holzmann.** Adressbuch der Bibliotheken der Oesterr.-ung. Monarchie. Wien, 1900. (G. Maas: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1722. — Wagner: Zeitschrift f. österr. Gymnas., L, 12. — Ferdinand Eichler: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 96. — M. Grolig: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 278.)

Boos, Heinrich. Geschichte der rheinischen Städtecultur. 3. Theil. Berlin, 1899. (Literar. Centralblatt 1900, Sp. 598.)

Bornemann, W. Die Allegorie in Kunst, Wissenschaft und Kirche. Freiburg i. B., 1899. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 122.)

Borrmann, Richard. Die Alhambra zu Granada. [Die Baukunst, II. Ser., 3. H.] Berlin. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 958.)

— Aufnahmen mittelalterlicher Wand- u. Deckenmalereien in Deutschland. Lief. 1—4. Berlin 1897—99. (Schnütgen: Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 390.

— und R. **Graul.** Die Baukunst. Heft

8—11. Berlin, 1898. (Josph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 90. — Christliches Kunstblatt, 1899, S. 157.)

Bouillet, A., et L. **Servières.** Sainte Foy, vierge et martyre. Rodez, 1900. (Jean-J. Marquet de Vasselot: La Chronique des arts, 1900, S. 274.)

Bourdery, L. L'orfévrerie et l'émaillerie Limousines au Vatican. Limoges, 1898. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 76.)

Brandi, Karl. Die Renaissance in Florenz und Rom. Leipzig, 1900. (M. G. Zimmermann: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2297.)

Brinton, Selwyn. Correggio. London, 1900. (V.: L'Arte, III, 1900, S. 295. — The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 304.)

Britten, F. J. Old Clocks and Watches and their Makers. London. 1899. (The Magazine of art, 1899, S. 479.)

Brutails, J. A. L'archéologie du moyen âge. Paris, 1900. (B.: Literar.: Centralblatt, 1900, Sp. 1069. — Revue critique, 34e année, Nr. 16. — Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 238. — Émile Male: Revue archéologique, XXXVI, 1900, S. 468. — A. M.: Le Moyen Age, 1900, S. 460.)

Buchwald, Conrad. Adriaen de Vries. Leipzig, 1899. (Th. v. Fr[immel].: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 76. — P. J. Rée: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 407.)

Burckhardt, Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel, 1898. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900. Sp. 123. — Artur Weese: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2362).

— Die Kultur der Renaissance. 7. durchgearb. Aufl. von Ludwig Geiger. Bd. 1—2. Leipzig, 1899. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1455.)

— Erinnerungen aus Rubens. 2. Aufl. Basel, 1898. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 123.)

Campagne, Maurice. Histoire de la maison de Medaillan. Bergerac, 1900. (H. de Montégut: La Chronique des arts, 1900, S. 143.)

Campani, Annibale. Di alcuni dipinti che si conservano alla Novalesa. [Dall' opera „I Convitti Nazionali", Torino, 1898.] (Giulio Bariola: L'Arte, II, 1899, S. 484.)

Caperle, Sirio. Opere d'arte di ragione privata. Verona, 1899. (Valentino Leonardi: L'Arte, II, 1899, S. 467.)

Casati de Casatis, Charles. Villes et Châteaux de la vieille France: Duché d'Auvergne. Paris, 1900. (P. N.: La Chronique des arts, 1900, S. 34.)

Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino. Torino, 1899. (Romolo Artioli: Arte e Storia, 1900, S. 11.)

Cesari, Carlo. Intorno ad alcune anomalie dello stile lombardo. Modena. 1899. (G. Bariola: L'Arte, III, 1900, S. 298.)

Choisy, Auguste. Histoire de l'Architecture. Vol. 1—2. Paris, 1899. (C. Enlart: Le Moyen Age, 1900, S. 403.)

Clark, J. W. On the Vatican Library of Sixtus IV. [Proceedings and Communications of the Cambridge Antiquarian Society.] (E. St[einmann].: Kunstchronik, N. F.; XI, 1900, Sp. 249.)

Clemen, Paul, Ernst **Polaczek** u. Edm. **Renard.** Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. IV, 1–4. Düsseldorf. 1897–1900. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturzeitung, 1000, Sp. 2106. — H. E.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 88. — H. E.: Kunstchronik, N. F., XI. 1900, Sp. 151. — β.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1022. — β.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1373. — Wiedemann: Bonner Jahrbücher, Heft 104.)

Colwin, Sidney. A Florentine Picture Chronicle. London, 1898. (Stanislao Fraschetti: La Bibliofilia, II, 1900, S. 191. — B. Berenson: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 170. — Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 102.)

Cordenons, Federico. L'Altare di Donatello a Santo. Padova, 1895. (P. K[risteller]: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 72.)

Courajod, Louis. Un historien de l'art français: L. Courajod. I: Les temps francs, par A. Marignan. II. Leçons, publ. s. la dir. de H. Lemonnier et A. Michel. 1: Origines de l'art roman et gothique. Paris, 1899. (M. N.: La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 339. — L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 79. — Vitry: Bulletin du Musée Belge, IV, 1. — Not. crit., I, 6.)

Croy, Joseph de. Nouveaux documents pour l'histoire de la création des ré-

sidences royales des bords de la Loire. Paris, 1894. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 75.)

Cruttwell, Maud. Luca Signorelli. London. 1899. (H. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1422. — The Athenaeum, 1900, January to June, S. 311. — V.: L'Arte, III, 1900, S. 294. — M. Logan: La Chronique des arts, 1900, S. 99.)

Cust, L. . The Master E. S. and the Ars Moriendi. London. (The Athenaeum, 1900, January to June. S. 246.)

Czihak, E. v., und Walter **Simon.** Königsberger Stuckdecken. Leipzig, 1899. (K. Lge.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1621. — B. H.: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 24.)

Dacheux, L. Das Münster von Strassburg. 2. Aufl. Strassburg, 1899. (Hauviller: Bulletin du Mus. Belge, IV, 4.)

Daun, Berthold. Adam Krafft. Berlin. 1897. (Max Bach: Christliches Kunstblatt, 1900, S. 44.)

Davidsohn, Robert. Forschungen zur Geschichte von Florenz. 2. Teil. Berlin, 1900. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1517. — Walter Lenel: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2600.)

Day, Lewis F. Alte und neue Alphabete. Leipzig, 1900. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 861.)

Dehio, G. Kunstgeschichte in Bildern. Abth. III: Die Renaissance in Italien. Leipzig, 1898. (H. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1621. — H. Ehrenberg: Centralblatt der Bauverwaltung, 1899, S. 607. — Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1535.)

— Verzeichniss der städtischen Gemäldesammlung in Strassburg. Strassburg, 1899. [A. V[enturi].: L'Arte, II, 1899, S. 471. — M. J. F[riedländer].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 263.)

Delignières, Émile. Exposition d'œuvres d'art à Abbeville, 1897. Abbeville, 1899. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 77.)

Deloche, M. Étude historique et archéologique sur les anneaux sigillaires. Paris, 1900. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 266.)

Denais, Joseph. Monographie de la Cathédrale d'Angers. Paris, 1899. (Georges Vicaire: Bulletin du Bibliophile, 1899, S. 511. — Salomon Reinach: Revue archéologique, XXXVII, 1900, S. 339.)

Denio, Elizabeth H. Nicolas Poussin London, 1899. (A. W.: The Architectural Review, Vol. VI, 1899, S. 252. — The Athenaeum, 1900, July to December, S. 126. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 247.)

Dernjač, Josef, und Eduard **Gerisch.** Wien. K. K. Akademie der bildenden Künste. Katalog der Gemälde-Galerie. 2. Aufl. Wien, 1900. (M. J. F[riedländer].: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 263.)

Dilke, Emilia F. S. French painters. London, 1899. (Marcel Nicolle: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 149. — The Athenaeum, 1899, July to December, S. 764.)

Dimier, L. Le Primatice. Paris, 1900. (Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VIII, 1900, S. 279.)

Dobschütz, Ernst von. Christusbilder. Leipzig, 1899. (G. Kr.: Literar. Centralblatt, 1899, S. 1497. — Ad. Jülicher: Göttingische gelehrte Anzeigen, 162. Jahrg., Nr. 8. — F. X. Kraus: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1528.)

Dodgson, Campbell. Grotesque Alphabet of 1464. London, 1899. (The Magazine of art, 1899, S. 431.)

Dollmayr, Hermann. Aus dem Vorrathe der kaiserl. Gemäldegallerie. [Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX.] (G. Fogolari: L'Arte, III, 1900, S. 132.)

Durrer, Robert. Der mittelalterliche Bilderschmuck der Kapelle zu Waltalingen bei Stammheim. [Mitthlgn. d. Antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. XXIV, H. 5.] Zürich, 1898. (A. Goldschmidt: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2169.)

Ebe, G. Der deutsche Cicerone. Architektur I u. II. Malerei. Leipzig, 1897 bis 1898. (H. St.: Mittheilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1900, S. 155.)

Ebhardt, Bodo. Deutsche Burgen. Berlin, 1899. (β.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1515; 1900, Sp. 1262. — M. G. Z[immermann].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 48.)

Effmann, Wilhelm. Die Glocken der Stadt Freiburg i. d. Schweiz. Strassburg, 1899. (B.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 546. — Dr. G. Schönermark: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 80.)

— Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. (B.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 368.)

Ehrenberg, H. Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen. Berlin und Leipzig, 1899. (v. Czihak: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 46. — G. Galland: Forsch. z. Brandenb. u. preuss. Geschichte, XIII, 1.)

Ehrenthal, M. von. Führer durch die Königl. Gewehr-Galerie zu Dresden. Dresden, 1900. (Koetschau: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, S. 87.)

Engeraud, Fernand. Inventaire des tableaux du Roy, par N. Bailly. Paris, 1899. (Émile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 424. — Maurice Tourneux: La Chronique des arts, 1899, S. 305.)

Enlart, C. L'Art Gothique et la Renaissance en Chypre. Paris, 1899. (G. Dehio: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 329. — Revue critique. 34e année, Nr. 10. — Émile Male: Revue archéologique, XXXVI, 1900, S. 158.) — M. Prou: Le Moyen Age, 1900, S. 452. — The Athenaeum, 1900, July to December, S. 55. — O. Join-Lambert: Mélanges d'archéologie et d'histoire, XX, 1900, S. 23.)

Erben, Wilhelm. Katalog des K. u. K. Heeres-Museums. Wien, 1899. (W. Boeheim: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, S. 22. — Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 391.)

Espouy, M. d'. Fragments d'architecture. Paris, 1898. (Émile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 424.)

Eyrich, Theodor. Einiges über das Peller-Haus in Nürnberg. (Deutsche Bauzeitung, 1900, S. 385.)

Fenaille, Maurice. L'oeuvre gravé de P. L. Debucourt. Paris, 1899. (R. G.: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 159. — Maurice Tourneux: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, S. 83.)

Festschrift zum elfhundertjährigen Jubiläum des Deutschen Campo santo in Rom, hrsg. von Stephan Ehses. Freiburg i. B., 1897. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1528.)

Flat, Paul. Les premiers Vénitiens. Paris, 1899. (Henri Frantz: The Magazine of art, 1900, S. 358. — A. V[enturi].: L'Arte, II, 1899, S. 482. — A. B.: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 351. — Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 343.)

Flechsig, Eduard. Cranach-Studien. 1. Tl. Leipzig, 1900. (W. v. Seidlitz: Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 185.)

Fraschetti, Stanislao. Il Bernini. Milano, 1900. (G. B. Toschi: L'Arte, III, 1900, S. 134. — M. G. Z[immermann].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 291. — E. Calzini: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 258. — Don Ferrante: Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 192. — F. Malaguzzi: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 157.)

Frauberger, Heinrich. Die Kunstsammlung des Herrn Wilhelm Peter Metzler in Frankfurt a. M. Frankfurt, 1897. (W. Bode: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1273.)

Frey, Karl. Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti. Berlin, 1899. (H. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 668. — Ludwig Kaemmerer: Deutsche Litteraturztg., 1900, Sp. 1343.)

Frimmel, Theodor von. Galleriestudien. 3. Folge der kleinen Galleriestudien. 1. Bd. 2.—4. Liefg. Leipzig, 1898 bis 1899. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 346. — A. M.: La Chronique des arts, 1900, S. 45.)

— Galerie Jos. v. Novák in Prag, 1899. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond. I, 1899 — 1900, S. 133. — E. C[alzini].: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 22. — M. J. F[riedländer].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 263.)

Fritsch, Gustav. Die Gestalt des Menschen. Stuttgart. (Z[immermann. M. G.].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 242.)

Froriep, August. Anatomie für Künstler. 3. Aufl. Leipzig, 1899. (Z[immermann, M. G.].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 242.)

Fry, Roger E. Giovanni Bellini. London, 1899. (M. Logan: La Chronique des arts, 1900, S. 62.)

Gabelentz, Hans von der. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Strassburg, 1899. (J. S.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 23.)

Galerie, Le, Nazionali Italiane. Anno I—IV. Roma. 1894—99. (F. X. Kraus:

Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1655.)

Gaudenzi, A. Le Società delle Arti in Bologna nel secolo XIII. [Bulletino dell' istituto storico italiano, 1899, No. 21.] (René Poupardin: Le Moyen Age, 1900, S. 87.)

Gaulke, Joh. Kunstgeschichte. Leipzig. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1373.)

Gesellschaft, Kunsthistorische, für photographische Publikationen. 5. Jahrg. 1899. (W. v. Seidlitz: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 422.)

Gietmann, Gerhard, und Johannes **Sörensen.** Kunstlehre in fünf Teilen, I. u. III. (H.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1613. — G.: Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 387.)

Gille, Philippe, et Marcel **Lambert.** Château de Versailles. (Charles Normand: L'ami des monuments et des arts, XIII, 1899, S. 343; XIV, 1900, S. 52.)

Goethe-Ausstellung, Rheinische. In der Aula der K. Kunstakademie in Düsseldorf. Juli bis Oktober 1899. Leipzig. 1899. (G. W.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 145.)

Goodyear, Wm. H. Optical refinements in medieval architecture. [Architectural Record, 1896, No. 1.] (Antonio Taramelli: L'Arte, III, 1900, S. 137.)

Gosche, Agnes. Simone Martini. Leipzig, 1899. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 666.)

Gottlieb, Theodor. Büchersammlung Kaiser Maximilians I. Leipzig, 1900. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 801.)

Gottlob, F. Formenlehre der norddeutschen Backsteingothik. Leipzig. (Cr.: Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 355.)

Gower, Lord Ronald S. Sir Thomas Lawrence. (The Athenaeum, 1900, January to June, S. 821.)

Graves, Algernon, and William Vine **Cronin.** A History of the Works of Sir Joshua Reynolds. (The Athenaeum, 1900, January to June, S. 693.)

Grimm, Herman. Leben Michelangelo's. (Bölsche: Deutsche Rundschau, XXVI, 3.)

Gronau, Georg. Tizian. Berlin, 1900. (S. Hochstetter: Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage No. 12. — Paul Schubring: Deutsche Litteratur-Zeitung, 1900, Sp. 1088. — Z[immermann, M. G.].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 241. — F. B.: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 472.)

Gruyer, F. A. Chantilly. Musée Condé; notice des peintures. Paris, 1898. (La Chronique des arts, 1900, S. 252.)

— Chantilly. Musée Condé. Paris, 1899. (Émile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 69.)

Guggenheim, M. Due Capolavori di Antonio Rizzo nel Palazzo Ducale di Venezia. Venezia, 1898. (P. K.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 166.)

Guillaume, Eugène. Etudes sur l'histoire de l'art. Paris, 1900. (E. Bertaux: Bulletin critique, XXI, 1900, S. 376.)

Gurlitt, Cornelius. Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin, 1899. (M. Schmid: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 24. — Sulze: Protest. Monatsh., IV, 3. — Alois Riegl: Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1900, No. 1. — Alfred G. Meyer: Centralblatt der Bauverwaltung. 1900, S. 157 u. 170.)

Häbler, Konrad. Das Wallfahrtsbuch des Hermannus Künig von Vach. Strassburg, 1899. (F. Lauchert: Deutsche Litteraturzeitung, 1899, Sp. 1600.)

Haeghen, Victor van der. Mémoire sur des documents faux relatifs aux anciens peintres flamands. Bruxelles, 1899. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheidkundigen Bond, I, 1899—1900, S. 166.)

Haendcke, Berthold. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers, Strassburg, 1899. (Kunstchronik. N. F., XI, 1900. Sp. 153. — H. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1756.)

Haenel, Erich. Spätgotik u. Renaissance. Stuttgart, 1899. (H. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 60. — Weber: Zeitschrift f. Culturgeschichte, VIII, 1. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 472.)

Hartwig, Otto. Festschrift zum Geburtstage von J. Gutenberg. Mainz, 1900. (Fedor von Zobeltitz: Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 256. — Deutsche Rundschau, 26. Jahrg., 10. Heft.)

Hasak. Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh. Berlin,

1899. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 60. — Marignan: Le moyen âge, XII, 5. — Adolph Goldschmidt: Sitzungsbericht VI, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Haseloff, A. Codex purpureus Rossanensis. Berlin u. Leipzig, 1998. (H. Graeven: Göttingische gelehrte Anzeigen, 1900, Mai.)

— Eine thüringisch-sächsische Malerschule. (E. Dobbert †. O. Wulff: Göttingische gelehrte Anzeigen, 162. Jahrg., Nr. 9.)

Hauser, Alois. Styl-Lehre der architektonischen Formen. 2. Aufl. Wien, 1899. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 377.)

Havard, Henry. Histoire et philosophie des styles. Paris, 1899. (Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 419.)

Hd. Kirche in Grünmorsbach (Unterfranken). (Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 189.)

Heidenheimer, Heinrich. Vom Ruhm Johannes Gutenbergs. Mainz, 1900. (Fedor von Zobeltitz: Zeitschrift für Bücherfreunde, IV, S. 258.)

Heinemann, Otto von. Die Handschriften der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Bd. VI. Wolfenbüttel, 1898. (S-n.: Literar.Centralblatt, 1900, Sp.242.)

Heitz, Paul. Neujahrswünsche des XV. Jahrhunderts. Strassburg, 1900. (Alwin Schultz: Deutsche Litteraturztg., 1900, Sp. 1789. — p.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 314.)

Herbet, F. Dominique Florentin et les burinistes. (Albert Babeau: La Chronique des arts, 1899, S. 362.)

Heyer, Richard. Alt-Hildesheim. Wolfenbüttel, 1898. (Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 153.)

Heyne, Moriz. Das deutsche Wohnungswesen. Leipzig, 1899. (Alwin Schultz: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 196. — S—tz.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 155. — Rudolf Meringer: Allgemeines Litteraturbl., Wien, 1900, Sp. 658. — Martens: Mittheilungen aus der histor. Literatur, XXVIII, 2. — Lauffer: Zeitschrift f. Culturgeschichte, VII, 5—6. — Freybe: Baltische Monatsschrift, XLII, 3 und: Theolog. Literaturblatt, XXI, 10.)

Hofstede de Groot, C. Masterpieces of Dutch Art in English Collections. London. (The Athenaeum, 1900, January to June, S. 311.)

Huber, Sebastian. Abriss der Kunstgesch. Freising, 1901. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 135.)

Hübl, Albertus. Catalogus codicum manu scriptorum qui in bibliotheca monasterii B. M. V. ad Scotos Vindobonae servantur. Wien, 1899. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2269. — Dr. A. Goldmann: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 282. — τ.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1180.)

Hunziger, J. Das Schweizerhaus. Aarau, 1900. (Rhamm: Globus, LXXVII, 4.)

Jähns, Max. Entwicklungsgeschichte der alten Trutzwaffen. Berlin 1899. (Wendelin Boeheim: Zeitschrift für histor. Waffenkunde, II, S. 21. — W. Stavenhagen: Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 104. — F. Rl.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 597. — Lauffer: Zeitschrift f. Culturgeschichte, VII, 5—6.)

Jakobstahl, Eduard. Mittelalterliche Backsteinbauten zu Nachtschewân im Araxesthale. [S.-A. aus der Deutschen Bauzeitung.] Berlin, 1899. (Josef Strzygowski: Deutsche Litteraturztg., 1900, Sp. 567.)

Jánosi, Béla. Az aesthetika története. I. Budapest, 1899. (Ludwig Rácz: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2267. — Revue critique, 34e année, Nr. 34.)

Intra, Giambattista. Sabbioneta. Mantova, 1899. (Giulio Bariola: L'Arte, II, 1899, S. 470.)

Joly, Hubert. Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes. Leipzig, 1900. (Hans Mackowsky: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2557.)

Justi, Carl. Winckelmann. 2. Aufl. Bd. 1—3. Leipzig, 1898. (Gustav von Bezold: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1900, S. 144. — K. Brsg.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 943. — P. Herrmann: Wochenschrift für classische Philologie, 17. Jahrg., Nr. 7.)

Kaemmerer, Ludwig. Memling. Bielefeld und Leipzig, 1899. (Bulletin du Mus. Belge, IV, 7.)

Katalog der Freih. v. Lipperheide'schen Sammlung für Costümwissenschaft. 3. Abth. 1. Bd. 1. Lfg. Berlin. (Mantuani: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 509.)

Kaufmann, Carl Maria. Forschungen zur monumentalen Theologie. Bd. 1.

Mainz, 1900. (Römische Quartalschrift, 1899, S. 332. — Sturm: Beilage zur Augsburger Postzeitung, 1899, Nr. 79. — Histor.-polit. Blätter, CXXIV, 11. — O. M.: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 313. — Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 894.)

Keller, Ludwig. Die römische Akademie und die altchristlichen Katakomben. Berlin, 1899. (J. P. Kirsch: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 16.)

Kingsley, Rosa G. A history of French art, 1100—1899. London, 1899. (The Magazine of art, 1899, S. 430.)

Klaczko, Julian. Rome et la Renaissance. Paris, 1898. (U. Balzani: Rivista storica italiana, anno XVII, fasc. 1.)

Knackfuss, H. Dürer. 6. Aufl. Bielefeld, 1899. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 312. — J. H[elbig]: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 164.)

— Holbein d. J. (J. H[elbig].: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 164. — The Athenaeum, 1900, July to December, S. 55.)

— Michelangelo. 3. Aufl. Bielefeld, 1896. (Joseph Neuwirth: Allgem. Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 312.)

— Raffael. 4. Aufl. Bielefeld, 1897. (Joseph Neuwirth: Allgem. Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 312.)

— Rembrandt. (The Athenaeum, 1900, July to December, S. 350.)

Knapp, Fritz. Piero di Cosimo. Halle, 1899. (A. M.: La Chronique des arts, 1900, S. 113. — H. W.: Die Kunst f. Alle, XV, S. 48. — The Athenaeum, 1900, January to June, S. 23. — Hans Mackowsky: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII, 1899, S. 496. — M. G. Z[immermann].: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1622. — M. N.: Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 279.)

Koechlin, R., et J.-J. **Marquet de Vasselot.** La sculpture à Troyes. Paris, 1900. (Henry Lemonnier: La Revue de l'art ancien et moderne, VIII, 1900, S. 71. — Revue critique, 34e année, Nr. 36.)

Kongress, Der Wiener. Mit Beiträgen von Bruno Becker etc. unter Redaktion von E. Leisching. Wien, 1898. (Hans W. Singer: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 166. — William Ritter: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 22, 1899, S. 515.)

Kraus, F. Xaver. Geschichte der christlichen Kunst. II, 2. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 153.)

Kreuchauf's, Franz Wilhelm, Schriften zur Leipziger Kunst, hrsg. von G. Wustmann. Leipzig, 1899. (Georg Witkowski: Deutsche Litteraturztg., 1900, Sp. 439. — H. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 494.)

Kronthal, Paul. Lexikon der technisch. Künste. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 286.)

Kühnhardt, Ernst. Die ev. Stadtpfarrkirche A. B. in Kronstadt. 1. Heft: Kronstadt, 1898. (Joseph Neuwirth: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1400.)

Kuhn, Albert. Allgemeine Kunstgeschichte. Lief. 1—22. Einsiedeln, 1891—1900. (Dr. Heinrich Swoboda, Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900. Sp. 700.)

Kuntz, Wilhelm. Beiträge zur Entstehungsgeschichte d. neueren Aesthetik. Berlin, 1899. (Johannes Volkelt: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1692.)

Kutschmann, Th. Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst in Sizilien. Berlin, 1900. (P. Schubring; Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1853.)

Lafenestre, Georges. Artistes et amateurs. Paris, 1900. (Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VIII, 1900, S. 278. — Arduino Colasanti: L'Arte, III, 1900, S. 281.)

Lafond, Paul. L'art décoratif sous la République. Paris, 1899. (Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 238.)

Lami, Stanislas. Dictionnaire des sculpteurs. Paris, 1898. (Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 342.)

Lanore, Maurice. La cathédrale de Chartres. (Revue critique, 34e année, No. 33.)

Larisch, R. v. Der Schönheitsfehler des Weibes. München, 1896. (M. Sch.: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 72.)

— Ueber Zierschriften im Dienste der Kunst. München, 1899. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 122.)

Latil. Le miniature nei rotoli dell' „exultet". Montecassino, 1899. (L. Correra: L'Arte, II, 1899, S. 489.)

Law, Ernest. Van Dycks Pictures at Windsor Castle. London. (O. v. Schleinitz: Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1900, Nr. 2, S. 13.)

Lehfeldt, Paul. Einführung in die Kunstgeschichte der Thüringischen Staaten. Jena, 1900. (B.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1487.)

Lemcke, Hugo. Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Pommern. Der Reg.-Bez. Stettin. 2.—3. Heft. Stettin, 1899—1900. (Hd.: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 24. — Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 124.)

Leonardo da Vinci, Il codice atlantico, pubblicato dalla regia Accademia dei Lincei. Fasc. 13—16. Milano, 1897 — 1899. (N . . . . . r.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 193.)

Lessing, Julius. Wandteppiche und Decken des Mittelalters. Berlin, 1900. (M.: Die Denkmalpflege II, 1900, S. 112. — Schnütgen: Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 127. — E. Müntz: La Chronique des arts, 1900, S. 250.)

Lichtenberg, Reinhold Freiherr von. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern. Strassburg, 1897. (Berthold Daun: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1790.)

Lichtwark, Alfred. Das Bildnis in Hamburg. Bd. 1—2. Hamburg, 1898. (A. T.: Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1900, Nr. 1, S. 8.)

Liebe, Georg. Der Soldat in der deutschen Vergangenheit. Leipzig, 1899. (Alwin Schultz: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 507. — Hdnrch.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1704. — Pesch: Zeitschrift f. Culturgeschichte, VII, 3—4.)

Litchfield, F. Pottery and Porcelain. (The Athenaeum, 1900, July to December, S. 384.)

Lübke, Wilhelm. Grundriss der Kunstgeschichte. 12. Aufl. bearb. von Max Semrau. I. Stuttgart, 1899. (—ρ.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 213. — D.: Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 281.)

Lützow, Carl von. Die Kunstschätze Italiens. 2. Aufl. hrsg. von J. Dernjač. Gera. (M. G. Z[immermann].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 241.)

Lutsch, H. Grundsätze für die Erhaltung älterer Kunstwerke in der Provinz Schlesien. Berlin, 1899. (Hd.: Die Denkmalpflege. I, 1899, S. 115.)

Mackowsky, Hans. Jacopo del Sellaio. [Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlungen, 1899.] (Gino Fogolari: L'Arte, II, 1899, S. 483.)

Male, Émile. L'art religieux du XIII[e] siècle en France. Paris, 1898. (Maurice Lanore: Revue archéologique, XXXVI, 1900, S. 159.)

Mallet. L'art chrétien. Paris, 1899. (Krekelberg: Bulletin du Mus. Belge, IV, 4. — Schnütgen: Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 279. — J. H[elbig].: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 334.)

Manchot, Karl. Der Christus Michelangelo's in Santa Maria sopra Minerva in Rom. Hamburg, 1898. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1148.)

Mandach, C. de. Saint Antoine de Padoue et l'Art italien. Paris, 1899. (Giulio Bariola: L'Arte, III, 1900, S. 114. — H. Thode: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 413. — Artur Weese: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2617. — F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 73.)

Marguery, E. L'Oeuvre d'art et l'evolution. Paris, 1899. (Ernst Grosse: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 369.)

Marmol, F. de. Dictionnaire des Filigranes. Namur, 1900. (The Athenaeum, 1900, July to December, S. 321.)

Martinozzi, Mario. Sull'insegnamento della storia dell' arte nelle scuole secondarie classiche. Modena, 1900. (V.: L'arte, III, 1900, S. 282.)

Marucchi, Horace. Éléments d'archéologie chrétienne. Paris, 1900. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 360. — X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 444. — P. Crostarosa: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 300.)

Marzari, Luigi. Manuale didattico degli stili architettonici. Torino, 1899. (S. M.: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 23.)

Marzo, G. di. La pittura a Palermo nel Rinascimento. Palermo, 1899. (Art. Jahn Rusconi: L'Arte, II, 1899, S. 485.)

Matthaei, Adelbert. Deutsche Baukunst im Mittelalter. Leipzig, 1899. (Ernst Polaczek: Deutsche Litteraturzeitung,

1899, Sp. 1965. — N. Correspondenzblatt f. die Schulen Württembergs, VII, 8. — B.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 157. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 414.)

— Hermann. Die Totenmahldarstellungen in der altchristlichen Kunst. Magdeburg, 1899. (J. E. Weis: Byzantinische Zeitschrift, 1900, S. 559. — Dr. Arnold Breymann: Christliches Kunstblatt, 1900, S. 27.)

Mauke, Adolf. Die Baukunst als Steinbau. Basel, 1897. (S.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 166.)

Melani, Alfredo. Manuale d'architettura italiana. Milano. (H. R.: The Architectural Review, Vol. VI, 1899, S. 190.)

— Manuale di pittura italiana antica e moderna. Milano, 1900. (La Chronique des arts, 1900, S. 63. — E. Calzini: Rassegna Bibliografica dell'arte italiana, III, 1900, S. 20.)

— Manuale di scultura. Milano, 1899. (Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 72. — A. V[enturi].: L'Arte, II, 1899, S. 465.

Merlo, Johann Jakob. Ulrich Zell, bearb. v. O. Zaretzky. Köln, 1900. (Dr. Voullième: Korrespondenzblatt d. Westdeutsch. Zeitschrift, XIX, 1900, Sp. 173. — Fedor von Zobeltitz: Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 259. — Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 437.)

Meyer, Alfred G. Die Certosa bei Pavia. Berlin u. Stuttgart, 1899. (A. Bassi: Rassegna Bibliografica dell'arte italiana, II, 1899, S. 262.)

Michel, Emile. Essais sur l'histoire de l'art. Paris, 1900. (Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 471. — P. D.: La Chronique des arts, 1900, S. 251. — Revue critique, 34e année, No. 31.)

— Rubens. Paris, 1900. (E. D.-G.: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 23, 1900, S. 342. — R. G.: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 158. — Revue critique, 34e année, Nr. 5. — The Athenaeum, 1900, July to December, S. 158. — E. F. S.: The Magazine of art, 1900, S. 459. — M. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 168. — A. Bredius: De Nederlandsche Spectator, 1899, No. 51 u. 52; 1900, No. 2—5.)

Millet, Gabriel. Monuments de l'art byzantin. Paris, 1899. (La Revue de l'art ancien et moderne, VIII, 1900, S. 72.)

Millingen, Alexander van. Byzantine Constantinople. London, 1899. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 805. — H. B. W.: The Architectural Review, Vol. VIII, 1900, S 45. — The Athenaeum, 1900, January to June, S. 151. — The Quarterly Reviev, 1900, No. 383.)

Mitius, Otto. Jonas auf den Denkmälern des christlichen Alterthums. Freiburg i. B., 1897. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1528.)

Mitteilungen des Kaiser Franz Josef-Museums für Kunst u. Gewerbe Troppau. 1. Jahrg. 1898. (Rudolf Böck: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 150.)

Monget, Cyprien. La Chartreuse de Dijon. T. 1. (Paul Vitry: Revue archéologique, XXXVI, 1900, S. 162.)

Montelius, Oscar. Musée des antiquités Nationales de Stockholm. Catalogue sommaire. Stockholm, 1899. (Dom E. Roulin: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 446.)

Moretti, Gaetano. Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti in Lombardia. [S.-A. aus: Archivio storico Lombardo.] Milano, 1899. (J. Kothe: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 24.)

Moriz-Eichborn, Kurt. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Strassburg, 1899. (B. Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1422. — Gino Fogolari: L'Arte, III, 1900, S. 133. — Jean-J. Marquet de Vasselot: La Chronique des arts, 1900, S. 14.)

Mortier, D. A. Saint-Pierre de Rome. Tours, 1900. (O. M.: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 314.)

Müller, Dav. Heinr., und Julius von **Schlosser.** Die Haggadah von Sarajevo. Wien, 1898. (Strack: Theolog. Literaturblatt, XXI, 18. — Adolph Goldschmidt: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 333.)

Müller, Gust. Adolf. Die Tempel zu Tivoli und das altchristliche Privathaus. Leipzig, 1899. (J. P. Kirsch: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 125.)

Müntz, E. Léonard de Vinci. Paris. (Walter Armstrong: The Magazine of art, 1899, S. 466. — Clement Millard:

The Magazine of art, 1899, S. 547. — E. Müntz: A reply to Mr. Millard: Ebenda, 1899, S. 550.)

— Les arts à la Cour des Papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III. Paris, 1898. (J. M. V.: La Chronique des arts, 1899, S. 334.)

Muther, Richard. Geschichte d. Malerei: Bd. 1—2. (Sammlung Göschen.) Leipzig, 1899. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 569. — Karl Voll: Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage No. 139.)

Nef, Willi. Die Aesthetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntnis. Leipzig, 1898. (Henschke: Bayr. Zeitschrift f. Realsch., VIII, 3.)

Neuwirth, Joseph. Die Wandgemälde in der Wenzelskapelle des Prager Domes. Prag, 1899. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 763.)

Nielsen, Chr. V. Nicolas Poussin et le développement de l'art français dans la perspective. Copenhague, 1899. (J. L.: La Chronique des arts, 1900, S. 187.)

Nolhac, Pierre de. Histoire du château de Versailles. Paris, 1899. (E. D.: Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1899, S. 304. — Revue critique, 33e année, Nr. 46. — Revue critique, 34e année, Nr. 9.)

Nottbeck, Eugen v., und Wilh. **Neumann.** Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. 2. Lieferung. Reval, 1899. (W. v. Seidlitz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 418.)

Oeser, Max. Geschichte der Kupferstechkunst zu Mannheim im 18. Jahrhundert. Leipzig, 1900. (Ludwig Kaemmerer: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2236.)

Oettingen, Wolfgang von. Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 — 1900. Rede. Berlin, (1900). (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 702.)

Otte, Heinr., und Heinr. **Bergner.** Archäologischer Katechismus. Leipzig, 1898. (Dr. Arnold Breymann: Christliches Kunstblatt, 1899, S. 172.)

Otto, Franz. Das städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe zu Halle a. S. Halle, 1900. (vl.: Die Kunst f. Alle, XV, S. 407.)

Overvoorde, J. C. Catalogus van de prentverzameling Dordrecht. Dordrecht, 1899. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheitkundigen Bond, I. 1899 – 1900, S. 35.)

Pastor, Ludwig. August Reichensperger. Bd. 1—2. Freiburg i. Br., 1899. (E. Firmenich-Richartz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 327. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 317. — Friedrich Paulsen: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 427. — Dr. Rudolf Huber: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 241. — Histor.-polit. Blätter, CXXIV, 12. — -n.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 440.)

Paulus, Eduard. Tilman Riemenschneider. Stuttgart, 1899. (Paul Weizsäcker: Allgemeine Zeitung, 1900, Nr. 60, Beilage.)

Peltzer, Alfred. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Strassburg, 1899. (B.: Literar.-Centralblatt, 1900, Sp. 736. — vl.: Allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 70, München 1900.)

Pennell, Joseph and E. R. Lithography and Lithographers. London, 1898. (H. W. S[inger].: Kunstchronik, N. F. XI, 1900, Sp. 149.)

Perez-Villamil, Manuel. La cathédrale de Siguenza. Madrid. (Dom Antolin, Pablos: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 355.)

Perrot, Georges. L'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire. Paris, 1900. (A. R.: La Chronique des arts, 1900, S. 80.)

Peyre, Roger. Répertoire chronologique de l'histoire universelle des beaux-arts. Paris, [1899]. (W. v. Seidlitz: Deutsche Litteraturzeitung, 1899, Sp. 1640. — P. L.: La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 423. — L. C.: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 360. — André Baudrillart: Bulletin critique, 1900, S. 136.)

Philippi, Adolf. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Nr. 1. Leipzig, 1897 – 98. (Prof. Dr. L. Pastor: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 56. — Die Grenzboten, LIX, 29.)

— F. Der Westfälische Friede. Münster, 1898. (B.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 182.)

Plath, Konrad. Het Valkhof te Nijmegen. Amsterdam, 1898. (Die Denkmalpflege. I., 1899, S. 116.)

Poirée, E., et G. **Lamouroux.** Les éléments d'une grande bibliothèque. Paris, 1897. (A. Graesel: Deutsche Litteraturzeitung, 1899, Sp. 1585.)

Posse, Otto. Handschriften-Konservirung. Dresden, 1899. (H. Grotefend: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 541. — Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 366.)

Poynter, E. The National Gallery. Vol. I—II. London. (C. v. Schleinitz: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 170.)

Prior, E. S. History of Gothic Art in England. London, 1900. (A. E. S.: The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 302. — The Athenaeum, 1900, July to December, S. 189.)

Probst, Otto F., und Hans **Lutsch.** Breslaus malerische Architekturen. (M. R.: Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 153.)

Procksch, A. Bernhard August Frhr. von Lindenau als Kunstfreund. Altenburg, 1899. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 582. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 509.)

Pückler-Limpurg, Siegfried Graf. Martin Schaffner. Strassburg, 1899. ([Max J.] Friedländer: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 231. — Max J. Friedländer: Dtsche. Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2491. — Wilh. Schmidt: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 145. — Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 546.)

Quarré-Reybourbon, L. Trois recueils de portraits. Lille, 1900. (H. H.: La Chronique des arts, 1900, S. 166.)

Rea, Hope. Donatello. London, 1900. (E. M. M.: The Architectural Review, Vol. VIII, 1900, S. 94.)

Reber, F. v., und A. **Bayersdorfer.** Klassischer Skulpturenschatz. (P. Weizsäcker: Neue philologische Rundschau, 1900, Nr. 22.)

Redin, G. Das Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki. [Sonderabdr. aus d. Wizantijskij Wremennik, S. Petersburg, 1899.] (O. Wulff: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 337.)

Rée, Paul Johannes. Nürnberg. Leipzig, 1900. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 406. — Strobl: Zeitschrift für Realschulwesen, XXV, 9.)

Rethwisch, C. Der bleibende Werth des Laokoon. Berlin, 1899. (Julius Ziehen: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2108.)

Reymond, Marcel. La Sculpture florentine. (III—IV.) Florence, 1899. (Revue critique, 33e année, Nr. 42. — Revue critique, 34e année, Nr. 39.)

Riat, Georges. Paris. Leipzig, 1900. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1423. — E. D.: La Revue de l'art ancien et moderne, VIII, S. 352. — Braungart: Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 184.)

Ricci, Corrado. Michelangelo. Firenze, 1900. (C. Grigioni: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, II, 1899, S. 265.)

— Ravenna. Bergamo, 1899. (J. K.: Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 116.)

Riegel, Hermann. Braunschweig. Herzogl. Museum. Beschreibendes u. kritisches Verzeichnis der Gemälde - Sammlung. Braunschweig, 1900. (M. J. F[riedländer].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 263.)

Riehl, Berthold. Die Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig, 1898. (C. Th. Pohlig: Blätter für das Gymnasial-Schulwesen, 36. Jahrg., 1. u. 2. Heft.)

Rohault de Fleury, Ch. Les saints de la messe. Vol. VII. Paris, 1899. (J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 332. — P. Crostarosa: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 299.)

Romundt, Heinrich. Eine Gesellschaft auf dem Lande. Unterhaltungen über Schönheit und Kunst. Leipzig, 1897. (Paul Menzer: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 284.)

Rondot, Natalis. Un peintre lyonnais de la fin du XVe siècle. Lyon, 1900. (Joseph Déchelette: Revue archéologique, XXXVII, 1900, S. 343.)

Rooses, Max, et Ch. **Ruelens.** Correspondance de Rubens. Anvers, 1898. (A. Bredius: De Nederlandsche Spectator, 1899, No. 51 u. 52; 1900, No. 2—5.)

Rosenberg, Adolf. Adriaen und Isack van Ostade. Bielefeld, 1900. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien, 1900, Sp. 312.)

Rosenthal, Léon. La peinture romantique, Paris, 1900. (Jean Vignaud: La Chronique des arts, 1900, S. 193.)

Rouanet, Léo. La sculpture sur bois au musée de Valladolid. [Extrait de la Revue des Revues.] Paris, 1900. (P. L.: La Chronique des arts, 1900, S. 75.)

Rouveyre, Edouard. Connaissances nécessaires à un Bibliophile. Cinquième ed. T. I—X. Paris, 1900. (x. x.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 432. — -bl-: Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 344.)

Rushforth, G. Mc Neil. Carlo Crivelli. London, 1900. (M. Logan: La Chronique des arts, 1900, S. 99. — E. M. M.: The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 191.)

Schaeffer, Emil. Die Frau in der venezianischen Malerei. München, 1899. (Gino Fogolari: L'Arte, II, 1899, S. 466. — M. Freund: Revue franco-allemande, 2. Jahrg., No. 38. — Hagen: Zeitschrift f. Bücherfreunde, III, 11—12. — Fred: Allgemeine Ztg., München 1899, Beilage Nr. 254. — Artur Weese: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1461. — Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 638.)

Schill, E. Anleitung zur Erhaltung u. Ausbesserung von Handschriften durch Zapon-Imprägnirung. Dresden, 1899. (H. Grotefend: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 542. — Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 366.)

Schlie, Friedrich. Kunst-Denkmäler d. Grh. Mecklenburg-Schwerin. III. Bd. Schwerin, 1899. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 283.)

Schlosser, Julius von. Die Werkstatt der Embriachi in Venedig. [Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX.] (C. de Fabriczy: L'Arte, II, 1899, S. 489.)

Schlumberger, Gustave. L'Epopée byzantine. II. Paris, 1900. (Josef Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2400. — Graeven: Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage Nr. 195. — F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 532. — Jules Girard: Journal des Savants, 1899, S. 108 u. 539.)

Schmarsow, August. Plastik, Malerei und Reliefkunst (= Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste, III.). Leipzig, 1899. (Felix Witting: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 341. — H. Cornelius: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2040.)

— Masaccio-Studien. (Witting: Allgemeine Zeitung, München, 1900, Beilage Nr. 23. — Paul Schubring: Sitzungsbericht II, 1900, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

— Ghibertis Kompositionsgesetze. Lpz., 1899. (Hans Mackowsky: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2298.)

Schmid, W. M. Anleitung zur Denkmalspflege im Königreich Bayern. München, 1897. (M. Sch.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 134.)

Schmidt, Robert. Die Bau- und Kunstdenkmäler des askanischen Fürstenhauses im ehemaligen Herzogtum Lauenburg. Dessau, 1899. (B.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 60. — Doris Schnittger-Schleswig: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 154.)

Schmitz, Wilhelm. Der mittelalterliche Profanbau in Lothringen. Düsseldorf. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 389.)

Schneider, Friedrich. Denkschrift zur Herstellung des ehemaligen Kurfürstlichen Schlosses zu Mainz. Mainz, 1898. (Paul Clemen: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 95.)

— Domdekan Franz Werner. Mainz, 1899. (Schnütgen: Zeitschrift f. christl. Kunst, XII, 1899, Sp. 320. — Dr. Heinrich Heidenheimer: Korrespondenzblatt d. Westdeutsch. Zeitschrift, XIX, 1900, Sp. 48.)

Schönherr's, David, gesammelte Schriften, herausgeg. von Michael Mayr. I. Innsbruck, 1900. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1293.)

Schopfer, Jean. Documents relatifs à l'art du moyen âge. [Extrait du Bulletin archéologique.] Paris, 1900. (Paul Vitry: La Chronique des arts, 1900, S. 264.)

Schreiber, W. L. Manuel de l'amateur de la gravure. T. VIII. (B.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 191.)

Schröder, Alfred. Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. [Jahrbuch des hist. Vereins Dillingen, X. Jahrg., 1897 und XI. Jahrg., 1898.] (Oscar Freiherr Lochner von Hüttenbach: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 163.)

Schubert von Soldern, Zdenko Ritter. Bochara. [S.-A. aus der Allgem. Bauzeitg., H. 3, 1899.] Wien, 1899. (J. Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 314.)

Schubring, Paul. Altichiero und seine Schule. Leipzig, 1898. (P. K[risteller].: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 23. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien, 1900, Sp. 217.)

Schultze, Viktor. Die Quedlinburger Itala-Miniaturen. München, 1898. (Dr. H. Dopffel: Christliches Kunstblatt, 1899, S. 171. — Johannes Ficker: Deutsche Litteraturzeitung, 1899, Sp. 1766.)

Schuster, T. Das perspektivische Sehen beim Zeichnen nach der Natur. Zürich u. Leipzig. (R. B.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 151.)

Schwenke, Paul. Festschrift z. Gutenbergfeier. Berlin, 1900. (Fedor v. Zobeltitz: Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 258.)

Scott, Leader. The Cathedral Builders. London, 1899. (R. Phené Spiers: The Magazine of art, 1900, S. 85. — The Athenaeum, 1900, January to June, S. 406 u. 473)

Seeck, Otto. Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. Berlin, 1899. (Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1911.)

Seeger, Georg. Peter Vischer d. J. Leipzig. (Heinrich Weizsäcker: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 299.)

Seemann's Wandbilder. Text von Georg Warnecke. Leipzig, 1899. (T. S.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 244.)

Seidel, Paul. Französische Kunstwerke des XVIII. Jahrh. (J. H.: Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 342.)

— Les Collections d'art de Frédéric le Grand à l'Exposition Universelle de Paris de 1900. Berlin et Leipzig, 1900. (A. M.: La Chronique des arts, 1900, S. 241. — E. D.: Le Bulletin de l'art ancien et moderne, 1900, S. 191.)

Siffer, A. Le Musée et les ruines de l'abbaye de Saint-Bavon à Gand. Gand, 1900. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 543.)

Singer, H. W. Allgemeines Künstlerlexikon. 3. Aufl. (R. N.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 359.)

Small, J. W. Scottish Woodwork. London. (The Athenaeum, 1900, January to June, S. 279.)

Smirnow, J. Noch einmal über die Entstehungszeit der Mosaiken der Agia Sophia von Saloniki. [Sonderabdr. aus d. Wizantijskij Wremennik, S. Petersburg, 1900.] (O. Wulff: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 337.)

Solmi. Frammenti letterari e filosofici di Leonardo da Vinci. (Guido Mazzoni: Nuova Antologia, 1900, 1 gennaio.)

Somof, A. Ermitage Imperial. Catalogue de la galerie des tableaux. P. I. S. Pétersbourg, 1899. (A. V[enturi].: L'Arte, II, 1899, S. 470.)

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Aufl. I. Bd. bearb. von Adolf Michaelis. Leipzig, o. J. (T. S.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 281.)

Stabile, Luigi. Sunto di storia e di archeologia della città di Napoli. Napoli, 1897. (Napoli nobilissima, VIII, 1899, S. 175.)

Stegmann, Hans. Die Plastik des Abendlandes. Leipzig 1900. (Allgemeine Zeitung, Beilage No. 63, München 1900.)

Stehle, Bruno. Der Totentanz von Kienzheim. Strassburg, 1900. (B.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 581.)

Steinbrecht, K. Schloss Marienburg. 5. Aufl. Berlin, 1899. (—e.: Die Denkmalpflege, I, 1899, S. 116.)

Steinmann, Ernst. Pinturricchio. Bielefeld u. Leipzig, 1898. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2619. — H. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 827.)

— Rom in der Renaissance. Leipzig, 1899. (Georg Gronau: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 761.)

Stiehl, O. Der Backsteinbau romanischer Zeit. Leipzig, 1898. (Rüdell: Centralblatt der Bauverwaltung, 1900, S. 241. — S.: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 119.)

Strachey, Henry. Raphael. London, 1900. (V.: L'Arte, III, 1900, S. 295. — E. M. M.: The Architectural Review, Vol. VII, 1900, S. 143.)

Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν: Mitteilungen dem zweiten internationalen Congress für christliche Archäologie zu Rom gewidmet vom Collegium des deutschen Campo Santo. Rom, 1900. (Giulio Bariola: L'Arte, III, 1900, S. 285.)

Strzygowski, Josef. Der Bilderkreis des griech. Physiologus. Leipzig, 1899. (A. B.: Römische Quartalschrift, 1900, S. 72. — A. Haseloff: Byzantinische Zeitschrift, 1900, S. 683. — Gabriel Millet: Bulletin critique, 1900, S. 325. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 459.)

Stuhlfauth, Georg. Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg, 1897. (Dr. H. Dopffel: Christliches Kunstblatt, 1900, S. 12. — F. X. Kraus: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1528.)

Supino, I. B. Sandro Botticelli. Firenze, 1900. (E. St[einmann].: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 344. — Giovanni Bedeschi: L'Arte, II, 1899, S. 487. — Marcel Reymond: La Chronique des arts, 1900, S. 5. — E. Calzini: Rassegna Bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 80.)

Thode, Henry. Correggio. Bielefeld u. Leipzig, 1898. (G. Gr[onau].: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 200.)

— Die deutsche bildende Kunst. [Das deutsche Volkstum, hrsg. von H. Meyer, Wien 1898, S. 463—524.] (W. v. S[eidlitz].: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 323.)

— Giotto. Bielefeld u. Leipzig. (Allgemeine Zeitung, Beilage No. 69, München 1900.)

Tikkanen, J. J. Die Psalterillustration im Mittelalter. I, 3. [Abdr. aus „Acta societatis scientiarum fennicae.] (J. Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2556.)

— Tre armeniska miniatyrhandskrifter. [S.-A. aus dem Finskt-Museum, 1898, No. 9—12.]Helsingfors, 1899. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1724.)

Uhde, Wilhelm. Am Grabe der Mediceer, Dresden, 1899. (Paul Schubring: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 438.)

Uzielli, Gustavo. Le misure lineari medioevali e l'effigie di Cristo. Fiorenze, 1899. (v. D.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 345.)

Valencia, el Conde Vdo Don Juan de. Catalogo de la real armeria de Madrid. Madrid, 1898. (Maurice Maindron: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 84.)

(**Velics,** Ladislaus.) Das Cabinet für kirchliche Kunst im Collegium S. J. zu Kalksburg bei Wien. Wien, 1900. (Der Kirchen-Schmuck, Seckau, 1900, S. 68.)

Venturi, Adolfo. La Galleria Crespi in Milano. Milano, 1900. (E. Calzini: Rassegna Bibliografica dell'arte italiana, III, 1900, S. 144. — Romolo Artioli: Arte e Storia, 1900, S. 47. — L'Arte, III, 1900, S. 118.)

— La Madonna. Milano, 1900. (F. X. Kraus: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 22. — Serafino Ricci: Rassegna Nazionale, 1899, 16. Oktober. — Émile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 69. — Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2493. — Z[immermann, M. G.].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XI, 1900, S. 194. — F. Malaguzzi: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 77.)

Verzeichnis, Beschreibendes, der Gemälde in den K. Museen zu Berlin. 4. Aufl. Berlin, 1898. (U. Th[ieme].: Kunstchronik, N. F., 1900, Sp. 38.)

Ville de Mirmont, H. de la. Histoire du Musée de Bordeaux. Bordeaux, 1899. (Emile Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VII, 1900, S. 239. — Jean Vignaud: La Chronique des arts, 1900, S. 54.)

Vischer, Friedrich Theodor. Das Schöne und die Kunst. Stuttgart, 1898. (R. Weltrich: Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage No. 3.)

Vogelsang, Wilhelm. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Strassburg, 1899. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 458. — L. K[aemmerer].: Zeitschrift f. bild. Kunst, XI, 1900, S. 96.)

Voll, Karl. Die Werke des Jan van Eyck. Strassburg, 1900. (Heinr. Weizsäcker: Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage No. 161 u. 162.)

— Velasquez. Ein Bilderatlas, mit Text. München, 1899. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 826. — Die Kunst f. Alle, XV, S. 166.)

Vopel, Hermann. Die altchristlichen Goldgläser. Freiburg i. B., 1899. (Revue critique, 34e année, No. 5. — E. Hennecke: Christliches Kunstblatt, 1900, S. 131. — O. Wulff: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 318. — Hans Graeven: Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 388. — Jos. Poppelreuter: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2168. — Römische Quartalschrift, 1899, S. 333. — O. M.: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana, V, 1899, S. 321. — J. S[trzygowski].: Byzantinische Zeitschrift, 1900, S. 304. — Lüdtke: Berliner phil. Wochenschrift, XX, 1900, Sp. 813.)

Wauters, A. J. Le retable de Sainte-Walburge. Bruxelles, 1899. (Alessandro Baudi de Vesme: L'Arte, III, 1900, S. 132.)

Weber, Anton. Regensburger Kunstgeschichte im Grundriss. Regensburg, 1898. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 25.)

— Zur Streitfrage über Dürers reli-

giöses Bekenntniss. [S.-A. aus dem Katholik, 1899, Bd. 1.] Mainz, 1899. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1464.)

— Paul. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Strassburg, 1900. (R. Kautzsch: Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 222. — Steinhausen: Zeitschrift f. Culturgeschichte, VIII, 1.)

Weese, Arthur. Der schöne Mensch aller Zeiten: Mittelalter u. Renaissance. München, 1900. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1103. — Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 826.)

Weilbach, Philip. Nyt Dansk Kunstnerlexikon. Kopenhagen, 1897. (U. Th[ieme].: Kunstchronik, N. F., XI, 1900, Sp. 38.)

Weimar, Wilhelm. Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte. Wien, 1899. (Schnütgen: Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 285.)

Weizsäcker, H. Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts. Frankfurt, 1900. (Antony Valabrègue: La Chronique des arts, 1900, S. 275. — A. V[enturi].: L'Arte, III, 1900, S. 285. — E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandsch. Oudheitkundigen Bond, I, 1899 — 1900, S. 222.)

Wickhoff, Franz. Beiträge zur Geschichte der reproducirenden Künste: Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler. [Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerhöchst. Kaiserhauses, XX.] (Gino Fogolari: L'Arte, III, 1900, S. 141.)

Wiegand, Johannes. Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina zu Rom. Trier, 1900. (J. Braun S. J.: Zeitschrift f. christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 187. — J. H[elbig].: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 439. — J. S: Byzantinische Zeitschrift, 1900, S. 711.)

Wieland, Franz. Ein Ausflug ins altchristliche Afrika. Stuttgart, 1900. (A. Schulten: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 1649.)

Williamson, G. C. Perugino. London, 1900. (C. H: The Architectural Review, Vol. VIII, 1900, S. 143.)

Wilpert, Joseph. Die Gewandung der Christen. Köln, 1898. (Gino Fogolari: L'Arte, II, 1899, S. 492.)

— Die Malereien der Sacramentscapellen in der Katakombe des hl. Callistus. Freiburg i. B., 1897. (J. H[elbig].: Revue de l'art chrétien, 1900, S. 352.)

Winterberg, C. Petrus Pictor Burgensis, De prospectiva pingendi. I—II. Strassburg, 1899. (Gino Fogolari: L'Arte, III, 1900, S. 129.)

Wlha, Josef, und Heinrich **Swoboda.** Miniaturen aus dem Psalterium der hl. Elisabeth. Wien, 1898. (K. Wenck: Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 133. — d. W.: Römische Quartalschrift, 1900, S. 75. — F. X. Kraus: Allgemeines Litteraturblatt, Wien 1900, Sp. 22.)

Wölfflin, Heinrich. Die klassische Kunst. München, 1899. (Hth.: Die Kunst f. Alle, XV, S. 143. — Revue critique, 33e année, No. 52. — W. v. Seidlitz: Deutsche Litteraturzeitung, 1899, Sp. 1521. — A. M.: Literar. Centralblatt, 1899, Sp. 1477.)

Woermann, Karl. Geschichte der Kunst. I. Leipzig, 1900. (Dr. L. K[aemmerer].: Norddeutsche Allgem. Zeitung, 12. December 1900)

Wolff, Karl. Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. I, 1. Hannover. (S.: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 14.)

Wyss, Arthur. Ein deutscher Cisianus für das J. 1444 gedruckt von Gutenberg. Strassburg, 1900. (P. Schwenke: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2528. — Fedor von Zobeltitz: Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 297. — Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 438.)

Wytsman, P. Tableaux anciens en Belgique. Livr. 1. Bruxelles, 1899. (E. Dacier: La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1999, S. 341.)

— Wenig bekannte alte Malereien in Belgien. 1. Lieferung. (Schnütgen: Zeitschrift f. christliche Kunst, XII, 1899, Sp. 284.)

Zedler, Gottfried. Die Inkunabeln Nassauischer Bibliotheken. Leipzig, 1900. (Fedor von Zobeltitz: Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, S. 298.)

Zell, Franz. Bauernmöbel aus dem Bayerischen Hochland. (Stegmann: Mitteilungen aus dem germ. Nationalmuseum, 1900, S. 108.)

Zeller, Adolf. Das Rathhaus zu Darmstadt. Darmstadt, 1899. (M.: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 8.)

Zeughaus, Das Königliche. Führer durch die Ruhmeshalle u. die Sammlungen. Berlin, 1900. (W. B.: Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II, S. 85.)

Ziegler, Johannes. Das Associationsprincip in der Aesthetik. Leipzig,

1900. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 757. — Schneider: Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage No. 187.)

Zimmermann, Max Gg. Allgemeine Kunstgeschichte. VII. Bielefeld u. Leipzig, 1899. (Christliches Kunstblatt, 1900, S 31.)

— Giotto. Bd. 1. Leipzig, 1899. (M. N.: La Revue de l'art ancien et moderne, VI, 1899, S. 501. — Allgemeine Zeitung, München 1900, Beilage No. 5. — Herman Grimm: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 93. — C. M. Kaufmann: Römische Quartalschrift, 1900, S. 212.)

Zmigrodzki, Michael v. Geschichte der Baukunst der Araber und der Mauren in Spanien. Heidelberg, 1899. (Revue critique, 34e année, No. 2.)

Zucker, M. Albrecht Dürer. Halle a. S. 1900. (Gustav von Bezold: Mitteilungen aus dem german. Nationalmuseum, 1900, S. 43.)







